目　　录

几点说明……………………………………………………………… I

第一编　远古(约公元前21世纪前)

第一章　远古(约公元前21世纪前)……………………………… 1

一、概况…………………………………………………………1

二、音乐的起源……………………………………………………2

音乐起源于劳动……………………………………………………2

对音乐起源的各种唯心主义解释的批判……………………………3

三、传说中的远古音乐………………………………………………4

关于原始史料的问题………………………………………………4

原始音乐的内容……………………………………………………5

关于劳动生产的……………………………………………………5

关于水旱的…………………………………………………………6

关于战争的…………………………………………………………7

关于宗教的…………………………………………………………8

原始音乐的形式……………………………………………………9

原始音乐的性质与特点 ……………………………………………11

四、原始时代的乐器 ………………………………………………11

乐器的种类 …………………………………………………………11

关于乐器发展情况的推测 …………………………………………13

结语 ………………………………………………………………13

第二编　夏、商(公元前21世纪前——前11世纪)

第二章　夏、商(公元前21世纪前——前11世纪)…………………15

一、概况 ……………………………………………………………15

二、从残存的诗歌看当时人民的生活 ……………………………16

劳动生产 ……………………………………………………………16

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

婚姻制度 ……17
战争情况 ……17
奴隶生活 ……17
人民对统治者的咒骂 ……18
三、奴隶主对音乐的利用 ……18
神权统治 ……19
夸耀武功与威慑人民 ……20
奴隶主阶级的音乐享乐 ……21
四、汉民族和四周民族的音乐文化交流 ……22
五、乐器和乐律 ……22
商代的乐器 ……22
商代的乐律 ……26
结语 ……26

第三编 西周、春秋、战国(公元前11世纪——前221)

第三章 西周(公元前11世纪——前771) ……29
一、概况 ……29
二、大武 ……31
三、音乐的阶级化和等级化 ……33
四、音乐机构和音乐教育 ……34
五、统治阶级利用民间音乐 ……35
五类乐舞 ……35
(一) 六代乐舞 ……35
(二) 小舞 ……36
(三) 散乐 ……36
(四) 四夷之乐 ……36
(五) 宗教性的乐舞 ……36
应用音乐的场合 ……37
音乐节目 ……38

乐队的排列 ……………………………………………38
六、与国外音乐文化的交流 ……………………………………39
七、乐器和乐律 ……………………………………………41
周代的乐器 ……………………………………………41
周代的乐律 ……………………………………………41
“律”和“同”、“吕”……………………………………………42
乐律、音律、律吕、律制……………………………………43
结语 ……………………………………………………43

第四章　春秋、战国（公元前770——前221）

一、概况 ……………………………………………………45
二、民歌的收集和以民歌为基础的创作活动 ……………………47
“采风”制度 ……………………………………………47
最早的诗歌总集——《诗经》 ………………………………48
南方的民歌和屈原的创作 …………………………………52
说唱音乐的远祖——《荀子·成相篇》 ………………………56
三、乐曲的艺术性 …………………………………………57
《诗经》中所包含的各种曲式 ………………………………57
《楚辞》中的几种曲式因素——“乱”、“少歌”和“倡”………………62
《楚辞》中的几种曲式 ……………………………………68
《成相篇》中的说唱音乐节奏 ………………………………73
歌曲中的调式变化 …………………………………………74
四、音乐生活和音乐表现技术的发展 …………………………74
音乐与日常生活 ……………………………………………74
民间歌唱家 …………………………………………………75
有关歌唱艺术的几点理论 …………………………………76
琴的演奏技术 ………………………………………………77
角色的创造 …………………………………………………79
五、音乐文化的地区特点和相互交流 …………………………79

六、统治阶级和音乐文化的关系……81
七、乐器和乐律……84
乐器……84
最早的乐律计算方法——三分损益法……85
旋宫的理论……88
调式的运用……88
接近新音阶的音阶出现……88
八、音乐美学理论的发展……88
儒家……88
墨家……93
道家……95
音乐的娱乐作用：乐——乐——欲……95
生活、音乐实践、音乐理论……100
结语……101

第四编 秦、汉、三国、两晋、南北朝（公元前221——后589）

第五章 秦、汉（公元前221——后220）……103
一、概况……103
二、人民的声音——民歌……104
三、国家设立的音乐机构——“乐府”……106
乐府的设立及其工作任务……106
乐府的兴废与经济政治的关系……107
统治阶级对民间音乐态度的转变……107
担任乐府领导职务的音乐家——李延年……108
四、鼓吹的兴起……109
鼓吹……109
鼓吹与横吹……110
鼓吹的民间基础……111
少数民族的贡献……112

鼓吹在各方面的应用……113
五、音乐形式的多样化……114
民歌及其艺术发展——《相和歌》……114
汉代大曲中的"解"、"豔"、"趋"和"乱"……115
"解"是什么？……115
由"解"、"豔"、"趋"构成的《相和大曲》曲式……118
民间舞蹈……120
古琴独奏曲《广陵散》……121
《胡笳十八拍》及其作者蔡琰……122
长篇叙事歌曲……123
百戏……124
初期的戏剧因素……124
宫廷雅乐的僵化……125
六、乐器和乐律……127
乐器……127
京房六十律……131
汉代民间音乐中的"相和三调"……132
七、音乐文献和音乐美学……133
音乐文献……133
儒家音乐美学理论独占优势……134
结语……136
第六章　三国、两晋、南北朝(公元220——589)……138
一、概况……138
二、民歌与时代生活……139
各族人民的融合……140
南方民歌和北方民歌……141
三、音乐文化多方面的发展……143
《相和歌》的继续发展……143

清商乐与民间音乐的发展……145
其他歌舞音乐……148
鼓吹……149
统治阶级对民间歌舞音乐和鼓吹音乐的篡改……150
少数民族的叙事歌曲……151
歌舞音乐中故事性的增加……151
百戏……152
器乐……152
宫廷雅乐……155
音乐与宗教……157
四、各族音乐文化的大融合……160
五、乐器与乐律……162
乐器……162
钱乐之和沈重的三百六十律……164
何承天的新律……165
荀勖的笛律……166
纯律音阶的应用……171
清商三调……171
笛上的三调……171
六、音乐思想……172
阮籍……172
嵇康……173
嵇康的生平……173
嵇康的音乐思想……174
概念世界的音乐精神……175
实在的音乐……177
现实性问题……179
"善"、"恶"问题……180

认识论……180
与儒家和道家思想的关系和区别……181
实践与理论之矛盾……183
独特的见解……186
对嵇康的评价……188
刘勰……189
结语……190

第五编　隋、唐、五代(公元581——960)
第七章　概况……191
第八章　隋、唐、五代的民间音乐……193
一、民歌和民间曲子……193
民歌和曲子的区别与关系……193
统治阶级对民歌与曲子的憎恨……194
有关民歌和曲子的精华与糟粕问题……194
唐代的«曲子»……196
同曲表达不同内容的问题……197
民歌和民间曲子的思想内容……197
二、配合音乐的唐代文人歌词……199
三、民间说唱音乐和佛教变文……202
四、民间歌舞和戏曲的关系……207
民间歌舞和故事情节……207
五、寺院和民间音乐生活……210
第九章　繁盛的燕乐和衰微的雅乐……213
一、隋、唐燕乐……213
燕乐是什么?……213
燕乐的发展……214
从隋七部乐到唐坐、立部伎……214
各民族音乐的融合……217

对燕乐乐器的考察……220
燕乐歌舞音乐中的大曲和法曲……220
燕乐的传播及其对亚洲各国的影响……225
鼓吹与散乐……226
以歌舞与散乐相比……228
散乐中间的戏剧……229
戏剧的专业地位……232
二、大乐署、鼓吹署、教坊和梨园……233
大乐署……233
鼓吹署……234
教坊……234
梨园……235
燕乐乐工、乐伎的来源，他们的社会地位……236
宫廷乐工、乐伎散入民间……239
三、著名燕乐艺人及其创造和贡献……239
(一)歌唱方面……239
(二)器乐方面……241
(三)歌舞方面……243
(四)散乐方面……244
(五)作曲方面……244
四、隋、唐、五代的雅乐……246
第十章 乐器、音乐理论和音乐思想的新成就……252
一、乐器……252
二、音乐理论各方面的发展……258
(一)记谱法方面……258
古琴减字谱……258
工尺谱……258
舞谱……258

(二)音阶和宫调理论方面……258
新音阶的确立……258
八声音阶的应用……259
燕乐二十八调……260
八十四调……263
同曲的犯调和移调……265
(三)音乐专门著述的增多……267
三、音乐思想……267
雅乐派的音乐思想……268
白居易和元稹的音乐思想……269
结语……273
第六编　辽、宋、西夏、金(公元937——1279)
第十一章　概况……275
第十二章　曲子——词的更大发展……277
一、民歌和民间曲子……277
民歌和民间曲子的现实性和战斗性……278
民间曲子的创作繁荣,成为多种音乐形式的主要构成因素……282
词牌的变化……283
长短句词同诗的关系和区别……285
词牌的类别……288
二、词人的曲子……290
对词人曲子价值的估计……290
三、南宋词人姜夔和张炎……292
姜夔……293
张炎……294
四、保存的情况及其对后来的影响……296
第十三章　市民音乐的勃兴……299
城市音乐活动情况……299

艺术活动的场所……299
专业艺人和专业组织……300
丰富多彩的音乐艺术……300
第十四章 艺术歌曲和说唱音乐的发展……302
一、艺术歌曲的发展……302
(一)叫声……302
(二)嘌唱……303
(三)小唱……303
(四)唱赚及其发展……303
1. 缠令……304
2. 缠达……304
赚……304
«赚»与唱赚的区别和关系……307
有«赚»的«缠令»实例……307
(五)«鼓子词»……310
二、说唱音乐的发展……310
(一)«鼓子词»……311
(二)«诸宫调»……312
诸宫调的曲式和特点……312
诸宫调的创始及其内容……313
现存宋、金时代«诸宫调»作品……315
1. «张协状元»南戏里的诸宫调……315
2. 无名氏的«刘智远诸宫调»……316
3. 董解元«西厢记诸宫调»……317
«赚»在北方音乐中的应用……322
«诸宫调»的演唱情形……325
宋、金时代«诸宫调»音乐的保存情况……325
(三)«覆赚»……326

(四)《陶真》……326
(五)《崖词》……327
(六)金代的《连厢词》……327
“小说”和“话本”……328

第十五章　百戏歌舞的演变和戏曲艺术的成长……332
一、宋代的散乐……333
二、五代和宋代的歌舞音乐……334
五代时少数民族的歌舞……334
宋代的歌舞音乐……334
四种歌舞形式……334
1. 大曲……334
2. 曲破……337
3. 缠达……339
4. 单曲……339
曲破的新创作……339
军人的《剑舞》……339
宋代少数民族的歌舞和音乐……340
表演人物故事的歌舞……340
三、宋代戏曲艺术的成长……342
我国戏剧的特点……342
傀儡……343
1. 悬丝傀儡……343
2. 杖头傀儡……343
3. 水傀儡……344
4. 肉傀儡……344
5. 药法傀儡……344
影戏……345
宋杂剧、金院本兴起之前……345

戏剧艺术的确立……346
内容不同的三段……346
1. 艳段……347
2. 正杂剧……347
3. 散段……347
角色的区分……348
内容多样——不只是滑稽戏……348
吸收了歌舞大曲的音乐……349
剧本有无问题……351
创造者与推荐者……353
关于杂剧的文献……354
南戏……357
南戏的战斗性……358
南戏的音乐……361
宋代南戏乐谱的保存情况……362

第十六章 乐器和器乐的发展……367
一、乐器的新发展……367
乐器的演变……367
旧有拉弦乐器及吹乐器的广泛应用……371
新乐器的出现……372
西南少数民族的乐器……373
二、器乐的新发展……373
细乐、清乐、小乐器、鼓板……374
教坊大乐……375
宫廷的小乐器、鼓板、随军番部大乐、马后乐……376
器乐独奏……376
古琴……377
器乐乐谱……378

第十七章　宫廷的雅乐 …… 380
一、宋的雅乐 …… 380
二、雅乐的特点 …… 380
应用场合 …… 380
乐曲内容 …… 381
乐曲的创制和标题 …… 385
乐律制度 …… 385
(一)音高标准问题 …… 386
(二)音阶形式问题 …… 390
(三)音域问题 …… 391
(四)宫调应用问题 …… 393
乐器制作 …… 395
表演形式 …… 397
三、《雅乐》问题中的阶级矛盾 …… 401
四、辽、金的《雅乐》 …… 404
五、宋代《雅乐》的外传 …… 405

第十八章　宫廷的鼓吹乐和燕乐 …… 406
一、鼓吹乐 …… 408
二、燕乐 …… 412
《燕乐》内容之变迁 …… 412
宋代宫廷的《燕乐》机构 …… 412
教坊的沿革 …… 412
教坊的内部组织 …… 414
关于教坊乐曲 …… 415
宫廷音乐演出的一些特点 …… 417
教坊乐工对民间的影响 …… 418
云韶部 …… 418
钧容直 …… 418

东西班乐……419
军队与燕乐……420
辽的《燕乐》……421
金的《燕乐》……422
宫廷怎样利用《鼓吹乐》与《燕乐》……423
宫廷怎样取缔民间音乐……424
音高标准的统一……425

第十九章 音乐理论和音乐思想……427

一、音乐理论的几个方面……427
《燕乐》宫调理论的分歧……427
“宫”、“调”位置的对换……427
排除“为调式”系统，确立“之调式”系统……429
北宋《燕乐》二十八调的音阶、音域和结音……434
音高标准的变迁……440
三分损益十八律……441
五度和声的应用……442
作曲技术的发展……443
音乐考古学的发展……443

二、音乐思想的斗争……443
周敦颐的“淡”、“和”音乐观……444
沈括的现实主义音乐观……444
张知白、房庶等强调“今乐”……446
陈旸及其《乐书》……446
王灼及其《碧鸡漫志》……447
郑樵的“声贵”说和“积风”、“积雅”说……449
朱熹的“中和”音乐观……452

结语……456

目　　录

第七编　元（公元1271—1368） …… 459

第二十章　概况 …… 459

第二十一章　民歌、小曲、艺术歌曲和说唱音乐 …… 461

一、民歌、小曲和艺术歌曲 …… 461

民歌 …… 461

小曲 …… 467

艺术歌曲 …… 468

二、说唱音乐 …… 471

（一）诸宫调 …… 471

（二）货郎儿 …… 479

（三）陶真 …… 499

词话 …… 500

第二十二章　杂剧 …… 502

一、杂剧和散曲概述 …… 502

《杂剧》同《散曲》的区别和关系 …… 502

锺嗣成《录鬼簿》 …… 503

三个时期 …… 503

二、杂剧的发展 …… 508

《杂剧》的产生、发展高峰与衰落问题 …… 508

元《杂剧》的发展情况 …… 510

杂剧剧目、剧本和曲调的保存情况 …… 512

元杂剧现存乐谱一览表 …… 513

三、杂剧的重要作家及其作品 …… 533
关汉卿及其作品 …… 533
窦娥冤 …… 534
单刀会 …… 535
王实甫及其作品 …… 536
西厢记 …… 541
四、杂剧的内容和形式 …… 542
元杂剧题材的广泛性和现实性 …… 543
统治者对《杂剧》的利用和迫害 …… 545
《杂剧》的外传 …… 547
杂剧的艺术形式 …… 548
杂剧的结构 …… 548
杂剧的演出形式 …… 549
第二十三章　杂剧的音乐 …… 552
一、曲调来源 …… 552
二、套数 …… 553
（一）一般的单曲联接 …… 553
（二）参用两曲循环相间的手法 …… 554
（三）《么篇》——同曲变体的连用 …… 554
（四）《煞》——结尾前同曲变体的连用 …… 554
（五）《隔尾》 …… 560
（六）一曲的着重运用 …… 572
（七）《转调》 …… 573
三、宫调问题 …… 573
（一）实际用多少宫调？ …… 575
（二）感情分类是否合理？ …… 575
（三）感情分类的理论，有无实际价值？ …… 576
（四）元《杂剧》是否绝对地定宫定调？ …… 579

(五) 宫调分类的用处 …… 582
(六) 对宫调的自由运用 …… 584
四、旋律特点 …… 585
(一) 音阶形式 …… 585
(二) 语言关系 …… 585
(三) 生活与风格 …… 585
五、节奏特点 …… 586
(一) 节奏比较爽直流畅 …… 586
(二) 用底板较多 …… 586
(三) 节拍较快 …… 588
六、务头 …… 589
(一) 歌词上的字调对比说 …… 590
(二) 歌词上的"俊语"说 …… 592
(三) 唱法上的"嗓子内唱"说 …… 596
(四) 内容上的"最紧要句字"说 …… 598
七、曲牌在灵活运用中的变化 …… 599
(一) 填词的自由 …… 616
元《杂剧》同曲异体之音乐资料表 …… 617
(二) 音调变化的幅度 …… 626
(三) 表达内容和结合语言 …… 627
(四) 创造与再创造 …… 627
(五) 专曲专用与一曲多用 …… 628
八、伴奏乐器 …… 628
第二十四章 散曲 …… 631
元《散曲》乐谱的保存情况 …… 631
《散曲》的内容和形式 …… 631
《散曲》是《杂剧》的蜕化变质 …… 634
元代《散曲》的用处 …… 638

第二十五章　南戏 …… 640
元代《南戏》盛行 …… 640
困难环境中的发展 …… 641
《南戏》乐谱的保存情况 …… 642
元代《南戏》现存乐谱一览表 …… 644
《南戏》的丰富性和进步性 …… 693
《荆》、《刘》、《拜》、《杀》 …… 694
《琵琶记》 …… 695
前人对《拜月亭》和《琵琶记》的评比 …… 697
批判和爱好的阶级性 …… 700
《拜月》、《吃糠》 …… 702
南北合套 …… 722
第二十六章　乐器与器乐 …… 725
乐器 …… 725
三弦 …… 725
火不思 …… 726
七十二弦琵琶 …… 727
兴隆笙 …… 728
云璈 …… 729
鱼鼓、简子 …… 730
箜篌 …… 730
胡琴 …… 730
器乐曲 …… 731
白翎雀 …… 732
《海青拿天鹅》 …… 734
器乐演奏家 …… 735
第二十七章　《唱论》和《中原音韵》 …… 737
《唱论》 …… 737

《中原音韵》 …… 740
结语 …… 742
第八编　明、清(公元 1368—1911) …… 745
第二十八章　概况 …… 745
明代 …… 745
清代 …… 747
第二十九章　民间歌曲 …… 749
民歌小曲 …… 749
民歌小曲的思想内容 …… 750
民歌、小曲的流行情况 …… 756
明、清民歌、小曲部分存目 …… 757
小曲艺术形式上的发展 …… 761
小曲实例 …… 764
小曲的器乐伴奏 …… 790
小曲标题之多样性 …… 791
从小曲中看音乐艺术形式的继承和发展问题 …… 791
小曲中的调性变化和移调记谱法 …… 792
明、清文人对小曲的估价 …… 792
少数民族的叙事歌曲 …… 796
弦索调 …… 799
弦索调的南音化 …… 799
弦索调的伴奏乐器及其奏法 …… 800
现存弦索调曲谱 …… 800
明末留存的一些古代歌曲 …… 806
第三十章　说唱音乐 …… 812
弹词 …… 813
弹词起源 …… 813
作品及其社会作用 …… 814

著名苏州《弹词》艺人和流派 …… 815
表现形式 …… 816
曲例 …… 816
鼓词 …… 830
鼓词起源 …… 830
《大鼓》的类别及其发展 …… 831
曲例 …… 840
牌子曲 …… 845
其他 …… 846
少数民族的说唱音乐 …… 847
第三十一章 歌舞音乐 …… 848
秧歌 …… 848
藤牌舞 …… 849
兄弟民族歌舞 …… 849
木卡姆 …… 851
赛乃姆 …… 852
囊玛 …… 853
第三十二章 明、清戏曲的发展——南北曲 …… 856
《杂剧》和《南戏》 …… 856
《传奇》和《杂剧》 …… 856
南北曲合流的趋势 …… 857
《杂剧》之衰落 …… 858
民间声腔 …… 858
宋、元、明时期声腔之发展 …… 859
魏良辅《昆山腔》的特点 …… 862
魏良辅是不是作曲家？ …… 864
广义的"《昆腔》"或"《昆曲》" …… 865
南北曲的比较 …… 866

表现情调 …… 866
音阶形式 …… 867
板眼形式 …… 867
字的唱法 …… 886
南北曲字调配音通例 …… 886
南北曲字调配音表的使用方法 …… 889
南北曲字调之比较 …… 894
南曲字调配音的北音化 …… 895
北杂剧影响了南曲的字调配音 …… 897
南北曲在字调配音上之差异 …… 897
歌腔与字调 …… 900
伴奏乐器 …… 901
弦索是什么乐器？…… 903
戏剧和清唱中的南北曲伴奏乐器 …… 904
鼓板、三弦和笛的伴奏技术 …… 905
鼓板三弦的伴奏技术 …… 905
印证古人有关伴奏技术的一些说法 …… 921
民间高超的集体作曲能力 …… 922
用同一个曲牌形式来表达不同的感情内容 …… 923
用同一曲牌的板式变化来体现感情内容的发展 …… 931
清人列举的南北曲剧本存目 …… 939
现存南北曲曲谱 …… 940
汤显祖及其四梦 …… 941
汤氏所掌握的写作体裁 …… 943
吴江派或格律派 …… 944
所谓格律是些什么东西 …… 944
格律派对后来的影响 …… 945
所谓“格律”是不是音乐上的规律？…… 947

"格律"是不是客观经验的科学总结？ …… 947
沈璟是如何"运用"格律的？ …… 948
历史的鉴定 …… 949
《四梦》的乐谱实例 …… 949
略举一些明代传奇作品 …… 958
清洪升之《长生殿传奇》 …… 959
略举一些清代传奇作品 …… 974
反映在传奇作品中的两条道路斗争 …… 974
《昆曲》杂有其他声腔因素 …… 977
《昆曲》之衰落 …… 978
《昆曲》对后来戏曲音乐及别的乐种的影响 …… 978
第三十三章 明、清戏曲的发展二——弋阳腔、梆子、皮黄及其他 …… 980
《弋阳腔》影响之广远 …… 980
另一些声腔 …… 981
梆子之形成与传播 …… 982
皮黄之形成与传播 …… 983
京剧三调之区分 …… 983
小调戏 …… 984
少数民族的戏曲 …… 985
第三十四章 明、清的乐器和器乐 …… 987
乐器的发展 …… 987
器乐合奏 …… 988
陕西鼓乐 …… 988
北京寺院音乐 …… 989
山西八大套 …… 990
冀中管乐 …… 991
十番鼓 …… 991
十番锣鼓 …… 993

弦索十三套 …… 998

琴曲 …… 998

琵琶曲 …… 999

华文彬及其琵琶谱 …… 1001

李祖棻及其《南北派十三套大曲琵琶新谱》 …… 1002

内蒙四弦独奏曲 …… 1003

第三十五章 明、清的宫廷音乐 …… 1005

宫廷的祭祀乐、朝会乐、宴飨乐和巡幸乐 …… 1005

诗经乐谱 …… 1008

清宫廷对戏曲之态度 …… 1009

宫廷对民间器乐曲名称之篡改 …… 1009

第三十六章 音乐理论 …… 1010

朱载堉和平均律理论 …… 1010

异径管律之发明 …… 1011

朱载堉的唯心主义音乐观 …… 1011

清康熙的《律吕正义》 …… 1012

三种律制——实践和理论 …… 1014

三律并用问题 …… 1016

结语 …… 1016

附 录 曲例索引 …… 1019

图片索引 …… 1022

参考书目索引 …… 1026

名词索引 …… 1038

后 记 …… 1065

一、差距 …… 1065

二、特殊的矛盾 …… 1065

三、理论的基础是实践 …… 1067

四、优越条件、幼稚阶段 …… 1068

第一编　远　古

（约公元前21世纪前）

第一章　远　古

（约公元前21世纪前）

一、概　况

劳动创造了人类本身，也创造了音乐。

远在五十万年以前，我们的祖先就已居住在祖国的大地上。他们不断用自己的劳动改善生活，已经懂得用人工钻木取火。到了五万年前，就是旧石器时代的晚期，他们过着猎兽、捕鱼的生活。到了六七千年以前，人们用的工具是经过磨制的新石器。他们已学会了用火烧土，制成精美的陶器。他们用弓箭射击远处的鸟兽。他们学会了播种谷物，起初是为了要喂养牲畜，后来渐渐把它视为可靠和经常的生活资料来源。远古的音乐直接和这样的物质生活交织在一起，有着充分的实际作用。

那时候生产力很低，人们只有艰苦地共同劳动才能勉强维持共同的生活。人们依血缘关系结合成氏族，过着氏族公社的生活，

领导公社的氏族长由大家推选。在氏族公社里，生产资料公有，人们共同劳动，共同消费，没有阶级，没有剥削，也没有私有财产。社会上只存在人和自然的斗争以及氏族之间的斗争。体力劳动与脑力劳动尚未分开，那时候的音乐是由全体社会成员共同创作，并为全体社会成员服务。

远古的音乐与宗教及巫术有着密切的联系；这固然反映出当时人们对于自然界斗争的软弱无力和对周围自然界及人类自身的认识水平的低下，但也赋予音乐本身以幻想和乐观精神。

这一时期，到公元前 21 世纪夏禹传位于其子启的时候结束。自此以后，进入奴隶制阶级社会。

二、音乐的起源

音乐史一开始遇到的问题就是音乐的起源问题。我们肯定地说，音乐是起源于劳动。中国原始社会音乐的发展，可以充分说明这一论点。

【音乐起源于劳动】 首先，如恩格斯所说，“劳动创造了人类本身”。劳动发展了我们人猿祖先的双手和其他机体；社会性的劳动发展了他们喉部、口部的器官，从“劳动过程中”并且“和劳动一起产生出来”了语言；劳动与语言两者又成为促使脑髓发展的最主要的推动力❶。劳动的进行、语言的产生、人脑的发达，为音乐艺术的产生准备了条件。

其次，劳动也创造了音乐艺术。劳动实践本身，给予音乐以内容。劳动的动作和呼声，给予音乐与舞蹈以节奏和音调。而社会生产斗争的需要，则成为人类创造音乐艺术的基本动力。

❶恩格斯：《劳动在从猿到人转变过程中的作用》（《马克思恩格斯文选》两卷集第二卷 80—84 页）。

在古代，诗歌、音乐与舞蹈三者是结合为一体的。古人在这样带有综合性的艺术中把他们从劳动实践中所得到的认识、思想和情感体现出来。后来曾有人把他们所理解到的这种情形，用概括扼要的言语述说出来。例如，《乐记》中说：

"诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者皆本于心。"❶

但这里所说，并不意味着音乐起源于"心"，因为在同书里另一处地方，曾明明说出，心的动态是决定于客观事物的影响❷。所以，这和我们的论点之间并不存在基本的矛盾。

中国在两千年前，就有人注意到，有的歌曲是出于劳动的呼声。例如刘安(卒前 122)在《淮南子》中说：

"今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之。此举重动力之歌也。"❸

关于劳动产生音乐内容，劳动产生舞蹈动作等方面，在本章后面所将提到的资料中，就可以找到例子。这里暂不多谈。

【对音乐起源的各种唯心主义解释的批判】 在社会发展的较高阶段上，音乐与劳动的关系就复杂起来，再不象原始时代那样地直接而明确。阶级社会中影响音乐艺术的发展及其性质的，除劳动生产之外，有阶级斗争以及各种各样的观念形态——宗教、道德、哲学等等。错综复杂的情形，使一些封建地主阶级和资产阶级学者们，从他们的阶级利益出发，能有机会，虚构出各种唯心主义的哲学理论，使意识脱离存在，为现实的社会生活罩上一层神秘的迷雾。音乐美学，也不能例外。封建地主阶级和资产阶级的学者们曾提出了各种各样的论点。在中国古代，曾有人以为音乐的

❶原文大意："诗是述说人的思想的；歌是唱出人的声音的；舞是表演人的姿态和动作的。这三者，都发自人们的内心。" ❷"人心之动，物使之然也。" ❸原文大意："抬大木的人，前面的人喊出'邪许、邪许'的声音，后面的人跟上去也喊着。这就是在抬重的劳动中间所产生的歌曲。"

起源是由于宇宙中一种超人的力量——所谓"太一"❶。"太一"是代表客观唯心主义者的看法的。有人认为，音乐是起源于对自然界声音的模仿。例如说，模仿山林溪谷的声音，造成歌曲❷，根据鸟的鸣声，规定音高标准❸等。有人将音乐的起源完全归之于某些个人的创作，特别是统治阶级中个人的创作❹；有人认为音乐是起源于古代的巫术❺。在西洋，曾有人认为音乐是起源于某种动物本能或情感的表现欲❻，有人认为音乐是起源于性欲的表现，如鸟兽用鸣叫求爱那样❼等。

无论将音乐的起源归之于某种神秘的力量，归之于某种心理的活动，归之于某种自然环境的触发，或归之某些个人的智慧，虽然有些说法，并不是毫无可取之处，但总的说来，它们往往以片面代替全面，以推想代替事实，多少免不了是唯心的或是形而上学的。它们都离开了人类社会生活和历史发展中最基本的问题，因之不能全面说明音乐的起源、音乐的发展规律及其社会功能。

三、传说中的远古音乐

【关于原始史料的问题】 关于远古时期的音乐文化，我们今天所掌握的史料还很少。除了有限数量的文化实物以外，还有一些后世记录的神话和传说。我们知道，今天所能见到的实物只能代表非常有限的古代实物的一些局部，而每件实物，则在它和生活中间的具体运用久已失掉了联系的时候，便很难据以说明很多的

❶《吕氏春秋·仲夏纪》："音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳；阴阳变化，一上一下，合而成章。……先王定乐，由此而生。" ❷《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》："帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌。" ❸同上："黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣，以制十二律。" ❹《乐记》："王者功成作乐。" ❺王国维《宋元戏曲考》"歌舞之兴，其起于古之巫术乎！" ❻十七世纪英国哲学家斯宾塞尔。 ❼十九世纪英国生物学家达尔文。

东西。而神话传说，则到了后世阶级社会中才逐渐被记录下来。因而有些地方已打上了阶级的烙印，歪曲了原来的基本精神。后来的统治阶级已经把一些他们可以利用的原始音乐传说和他们的封建思想揉合在一起，用以巩固自己的神权统治，并且已经把一些不利于他们的原始音乐传说有意排斥掉，使它们不能保存下来。虽然如此，在有些神话、传说中仍含有一部分反映古代人民现实生活的因素；在马克思列宁主义科学原则指导之下，我们仍然应该尽可能据以对我们原始人类的音乐文化作一些适当的推测。

【原始音乐的内容】　从传说里，可以看到，我国原始时期的音乐曾反映出以下的一些生活内容：

关于劳动生产的。相传为黄帝时所作的《弹歌》，其歌词为：

“断竹，续竹，
飞土逐宍（肉）。”❶

这一原始简单的歌词，说明古代人们是用竹制的弓，发出泥制的弹丸以追打动物。他们虽然没有说明他们所追打的究竟是鸟类还是兽类，但无论如何，他们却已说明了他们所追打的是一种可供食用的“肉”。这首歌内容所暗示的时期，最早不超过恩格斯所说的蒙昧期的高级阶段❷。

原始人们后来又开始了动物的驯养繁殖和植物的种植。传说里有一个远古的氏族，叫做葛天氏❸。他们的音乐，是由三个人执着牛尾、踏着脚步、唱八首歌曲。八首歌曲的第一首《载民》是歌颂负载人民的地面；第二首《玄鸟》是歌颂黑色的鸟——黑色的鸟是一种作为氏族标志的“图腾”；第三首《遂草木》是祝草木顺利地生

❶见《吴越春秋》。　❷《马克思恩格斯文选》（两卷集）第二卷185页，莫斯科外文出版局1955年版。　❸古代传说中所谓“某某氏”往往是指整个氏族而言，不是专指某一个人。以下凡引到“某某氏”，都可以作同样的理解。

长；第四首《奋五谷》是祝五种谷物繁盛地生长；第五首《敬天常》是述说他们尊重自然规律的心愿；第六首《达帝功》是述说他们有充分发挥天帝的功能的愿望；第七首《依地德》❶是述说他们要依照地面气候变化的情形进行工作；第八首《总禽兽之极》是说明他们的总的目的是要使鸟兽繁殖，达到最高限度❷。这八曲的标题，说明当时人们种植谷物，主要是为了喂养家禽和家畜。这传说所暗示的时期最早不超过恩格斯所说的野蛮期的中级阶段❸。

但到了后来，农业就渐渐被视为一种比较重要的生产事业了。在伊耆氏的《蜡辞》中间，已经可以看到这种情形。伊耆氏开始在每年十二月里举行一种祭祀万物的祭礼，叫做“蜡祭”。“蜡祭”所用的歌词是：

“土反其宅，
水归其壑，
昆虫毋作，
草木归其泽。”❹

这里是希望不要有地震、水灾、虫害和杂草野树的丛生，正说出了从事农业劳动者的愿望。

关于水旱的。原始人们，虽然因为对自然现象，有很多不能了解，对自然力量，有很多无法战胜，因之，有时企图用占卜去探求神明的意思，用祭祀去祈求神明的保佑；但实际上，他们却是用自己

❶“德”指四时旺气而言，如“某日立春，盛德在木”，“某日立夏，盛德在火”《吕氏春秋》等等，与四时的气候变化有关。 ❷《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌《八阕》：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。” ❸《马克思恩格斯文选》（两卷集）第二卷 187 页。 ❹《礼记·郊特牲》：“伊耆氏始为蜡（chà）。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飨之也。其《蜡辞》曰：土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”《蜡辞》的大意为：“土壤回到它的原位，流水注入它的深谷，昆虫不要滋长出来，杂草野树都生长在它们积水的低地。”

的力量克服困难，在一定程度上，战胜自然环境。在音乐上，对这两方面都有所反映。当然，在两者中间，后者是更为积极的方面，更加起作用的方面，因此，是主要的方面。

传说，在远古氏族朱襄氏的时候，风很大，天很干，植物萎枯散落，结不成果实。有人造了一个五弦的瑟，用以求雨，以安定人民的生活❶。又说，在阴康氏的初期，水道不通，湿气很重，人们的筋骨很不舒畅，所以创造了舞，以便进行治水工程❷。前者是赋予音乐以一种神秘性，把它视为一种可用以沟通神人关系的东西；后者是把舞视为人们和水灾斗争之前的一种战术演习，是人们相信自己的力量的标志。

远古人们，为了争取生存，经常需要和洪水作斗争。但在战胜了洪水之后，他们就特别的欢喜、快乐。他们要进行庆祝。他们创作乐舞，以歌颂他们里面在与洪水战斗中有着杰出表现的英雄。《大夏》或《夏籥》就是歌颂禹的成功的一个乐舞❸。这个乐舞分为九段，用一种叫做籥的原始管乐器作为主要的伴奏乐器。后来在周代表演这个乐舞的时候，舞者的装束是头上戴着皮制的帽子（皮弁），身上穿着白色的裙子（素积），裸露着上半个身子的❹——这是古代劳动人民的装束。

关于战争的。在舜当氏族长的时候，禹和其他许多氏族对苗人进行了三十天的战争，没有得到结果；后来收兵回到自己的氏族中间，用盾牌和羽毛（干羽）作为导具，进行了七十天的舞蹈，就慑

❶《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》："昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成；故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。" ❷《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》："昔阴康氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原；民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达。故作为舞以宣导之。" ❸《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》："禹立，勤劳天下，日夜不懈；通大川，决壅塞；凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖注之海，以利黔首。于是命皋陶为《夏籥》九成，以昭其功。" ❹《礼记·明堂位》："皮弁素积，裼而舞《大夏》。

服了苗人❶。

关于宗教的。原始人们往往对作为自己全民族标志的“图腾”进行崇拜。传说中的黄帝氏族是以云为图腾❷的。它的乐舞，叫做《云门》❸，就是一种崇拜图腾的乐舞。有的氏族，以鸟为图腾，把黑色的鸟（“玄鸟”）象征一年四季中春分、秋分等节气❹。上述葛天氏《八阕》中的第二曲《玄鸟》就是崇拜这种图腾的乐舞。

传说，尧的乐舞叫做《咸池》❺。咸池是天上西宫星名❻，同时古人也用以称西方日落之处❼。遥远的西方，在古人的足迹还没有能达到的时候，他们不能理解而视为神秘。他们幻想那里有精灵，并且用乐舞来崇拜它。传说，四千余年前，在舜的时候，有一种叫作《韶》的乐舞❽。它是被原始祖先视为含有神圣性的一种宗教乐舞❾。因它主要的伴奏乐器是由若干管子编排而成的一种吹奏乐器，叫做“箫”，所以它又称为《箫韶》；因它舞的部分包含九次变化，所以又称为《九辩》❿。因它歌唱部分包含九段，所以又称为《九歌》。在公元前544年，吴季札在鲁国见到了这个乐舞的演出，曾对它的内容给予很高的评价。大意说：“内容好极了，伟大极了！象天一样笼罩了一切，象地一样负载了一切⓫。”《韶》的演出，在春

❶《尚书·大禹谟》：“帝（舜）曰：‘咨禹，惟时有苗弗率，汝徂征。’禹乃会群后，……三旬，苗民逆命。益赞于禹曰：‘惟德动天，无远弗届。满招损，谦受益，时乃天道。……至諴感神，矧兹有苗？’禹拜昌言曰，‘俞’。班师振旅。帝乃诞敷文德，舞干羽于两阶。七旬，有苗格。” ❷《左传》昭17：“昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名。” ❸《周礼·春官·大司乐注》。 ❹《左传》昭17：昭氏问：“‘少皞氏鸟名官，何故也？’郯子曰：‘……我高祖少皞挚之立也，凤鸟适至。故纪于鸟，为鸟师而鸟名。……元（同玄）鸟氏，司分者也……’。” ❺见《周礼》、《礼记》、《国语》等注。 ❻《史记天官书》。 ❼《淮南子·天文训》：„日出旸谷、浴于咸池。”《离骚》王逸注：“咸池，日浴处。” ❽《尚书·益稷》；《庄子·天下篇》。 ❾《山海经·大荒西经》：“开（夏后启）上三嫔于天，得《九辩》《九歌》以下，……开焉（于是）得始歌《九招》。”《注》：“皆天帝乐名也，开登天而窃以下用之也。《开筮》曰：‘昔彼九冥，是与帝《辩》，同宫之序，是为《九歌》。’又曰：‘不得窃《辩》与《九歌》以国于下。’义具见于《归藏》。” ❿“辩”就是“变”的意思。 ⓫《左传》襄29：“德至矣哉，大矣！如天之无不幬也！如地之无不载也！”

秋时的齐国，也曾盛极一时。公元前517年左右，孔子在齐国看到了《韶》的演出，曾受到极大的感动[1]；他对《韶》的内容和艺术水平，曾给予高度的赞美[2]。这些，使我们感觉到，作为原始氏族公社时代的宗教乐舞的《韶》，它所包含的内容可能是相当广泛而且含有积极意义的，在艺术形式上，可能已有相当的规模，表演起来，也可能是相当优美的。

原始的《韶》舞，曾在后世阶级社会中的各种不同的场合中相当广泛地被采用。舞的《九辩》和歌的《九歌》的形式，也曾在后世以不同的内容出现。譬如，在奴隶社会开始的时候，夏后启曾把《九辩》与《九歌》用于放荡的享乐生活中间[3]，周时曾用《韶》舞以祭四方的星、海、山、河等东西[4]，又用以祭祀王的祖宗[5]；战国时候，屈原根据了南方民间的祭歌而改作的《九歌》，从所祭的神看，如云神、山神、河神、太阳神、湘水的男神女神、主寿夭的神、主子嗣的神等，都与人民的生活有着密切的关系，而内容则大都是恋歌。在不同时代，不同地区的《九歌》中间，相同的可能只是名称和曲式，在内容与情调方面，可能会有很大的出入。

【原始音乐的形式】 前面已经说过，这时期的音乐，是在诗、歌、舞三者的密切结合中间存在的。我国古代记载上乐和舞不分的情况以及“乐舞”、“歌舞”等语汇的形成，便是由此而来。

这时候的音乐是比较简单的。从它和原始集体劳动、集体跳舞等的密切结合看来，可以推知，节奏是它的基本因素。但音高、音色也已得到相当的注意。从所用有些乐器看来，当时已出现了音阶观念的萌芽；从所用击乐器的相当多样看来，可以推知，音色

[1]《论语·述而》：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰，‘不图为乐之至于斯也！’”
[2]《论语·八佾》：“子谓：‘《韶》，尽美矣，又尽善也。’”
[3]《离骚》：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康乐以自娱。”
[4]《周礼·春官·大司乐》：“舞《大磬》，以祀四望。”
[5]同上：“《九德》之歌，《九磬》之舞，于宗庙之中奏之。若乐九变，则神鬼可得而礼矣。”

上的区别，也已在当时人们的鉴赏中间，占有一定的地位。到了原始社会的末期，音乐文化有了很大的发展，已有《箫韶》那样优美的乐舞出现。结构虽然简单，九段的形式，已经相当普遍——《箫韶》和《夏籥》都是由九段组成。那时候，语言不很复杂，歌词也非常简单。传说中有一个《候人歌》，歌词只有"候人兮猗"四个字❶；而且在四个字中，只有前两个字有着思想内容，后两个字，还只是因感情激荡而发出的声音。闻一多说得很好，这种声音，"便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长，在声调上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是一个词句，甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言❷。"用很少歌词，加进很多感叹字，反复歌唱的歌曲例子，今天在有些生产不很发达的民族中间还可以找到❸。

古人从他们与自然界斗争和他们氏族间的斗争中间，在感觉上得到了丰富，在认识现实的客观关系上增加了经验，他们在一定限度内，能感觉现实的美，能按照美的规律和现实的客观规律，用歌舞的艺术形式来再现他们所认识的世界。在表现形式方面，从有限的传说里，我们也可以见到一些。例如，象前面所讲的，手执着牛尾，踏着脚步，且歌且舞；裸露着上半身，跳歌颂治水英雄的舞；用盾牌和羽毛跳勇武与和平的舞等等。此外，古人有时在歌舞中间，还将自己化装成六足四翼的神怪❹，化装成鸟类、兽类❺等

❶《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》："禹行功，见涂山之女；禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌。歌曰，'候人兮猗！'实始为南音。" ❷《神话与诗》（古籍出版社出版《闻一多全集》选刊之一）第181页。 ❸内蒙呼伦贝尔盟达斡尔族的民歌中还保存着这样的例子。 ❹《山海经·西山经》："……西山……英水出焉，而西南流注于汤谷。有神焉，其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，浑敦无面目，是识歌舞，实惟帝江也"。 ❺《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》："帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬，吹苓，展管篪；因令凤鸟天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。"《尚书·益稷》："夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄；《箫韶》九成，凤凰来仪。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞。"

等。从这些，可以看出，古人如何幻想自己战胜自然，为了完成某种巫术仪典而进行歌舞。他们的艺术行为是与某种纯物质的需要联系着的。同时，也可以看出，音乐艺术，对于古人，已有着何等强大的感染力。正因为音乐艺术有强大的感染力，所以古人常将音乐的起源归之于神明的作为，视音乐的效果，为有巫术的作用。

【原始音乐的性质与特点】　从上引的传说看来，可见原始音乐是社会实践的反映，是全体氏族公社成员集体创作的产物；其目的在于为整个公社服务；在于传授生产经验和斗争知识，在于组织全体公社成员，同心同德，对自然界或氏族敌人进行顽强的斗争。从古人对斗争胜利的歌颂，又可以想见他们的乐观精神。原始音乐艺术，是与当时人们对现实世界的认识密切联系的。认识的局限性，使他们一方面用自己的力量进行斗争，另一方面，又用幻想的方式，去理解巫术、宗教为达到他们物质愿望的手段。因之，原始音乐艺术常与巫术、宗教等相结合。

四、原始时代的乐器

【乐器的种类】　关于原始时代击乐器的传说，在现存文献中是比较多的。最可以注意的，是关于鼓、磬和钟的传说。

鼓、土鼓——传说伊耆氏有土制的鼓，是用草扎成的鼓槌敲击的❶；又说，夏后氏有一种鼓是有足的❷。在彩陶、黑陶文化的前后，用陶土制成鼓框，为了放得稳定，鼓框上又安上了足，是很自然的事。

磬、离磬——磬是一种石制的击乐器，在远古的时期，也曾被称为"石"和"鸣球"❸。传说中另有离磬❹，是把几个磬编排成的一

❶《礼记·明堂位》："土鼓、蒉桴、苇籥，伊耆氏之乐也。"　❷同上："夏后氏之鼓足。"　❸《尚书·益稷》："戛击鸣球"，"击石拊石。"　❹《礼记·明堂位》："叔之离磬。"

组，已能发出几个不同音高的音来。

钟——陕西长安县客省庄龙山文化遗址出土陶钟。在这一时期的末期已出现了铜制的钟。后来在战国时候（前 475—前 221）孟轲和他的学生高子似乎都曾亲眼见到一个夏禹时的钟。他们曾就其钟纽何以有剥蚀痕迹的问题，进行了一番讨论❶。

苓、铃——甘肃临洮寺洼山出土陶铃。

管——江苏吴江梅堰出土的，现在被称为“骨哨”的一器，可能是古代的管。

此外，传说中间，也曾提到鼗鼓、柷、敔等击乐器。

关于管乐器，最可注意的，是籥和埙。

苇籥——伊耆氏时，有一种用芦苇管编排而成的吹奏乐器，叫做苇籥。传说中谈到夏禹时候的乐曲《大夏》的时候，常把它和所用到的乐器籥联系在一起，可见籥的历史至少是和《大夏》的历史一样的悠久❷。

埙——山西万泉县荆村曾出土三个新石器时代的陶埙❸。一个形直长，如管，只顶端有一个吹口孔（图 1）；一个作椭圆形，除顶端有吹口孔外，旁有一个可以开闭的音孔（图 2）；另一个作扁圆形，除顶端吹口孔外，旁有两个音孔（图 3）。它们发出的音高约为：



❶《孟子·尽心》：“高子曰：‘禹之声，尚文王之声’。孟子曰：‘何以言之？’曰：‘以追蠡’。” ❷《逸周书·世俘解》：“籥人奏《崇禹生开》三终。”《礼记·仲尼燕居》：“《夏籥》序兴。” ❸1931 年 4 月出土。关于发掘情形，参看卫聚贤著《中国考古小史》57—61页。

传说中所提到的管乐器，还有苓、管、篪、笙等。

关于这一时期是否已有琴、瑟等弦乐器，目前我们还没有达到可以明确说明的地步。这里存在着这样的矛盾，我们有着不少关于琴、瑟等弦乐器的传说，可是还没有发现考古学的、甚至文字学或语言学的证明。郑重一些，我们目前还只能暂取存疑的态度。

另外有关于这一时期依照制造乐器的八种不同材料进行分类——八音分类的传说❶，我们对之也只能暂取存疑的态度。

【关于乐器发展情况的推测】 在原始时代的乐器中，击乐器占主要地位，基本上还没有多大发展。但是从击乐器和吹乐器来看，已经可以看出，原始乐器已在遵循着一定的途径发展，就是由不定型到定型，由种类很少到种类增多，由不定音到固定音，由个别的单音到有一定高低关系的多音的音阶序列。

结 语

原始音乐产生于人们在集体生活中劳动实践和社会实践的需要。它为氏族公社的全体成员服务。它所反映的，是有关人与自然界斗争和氏族之间的斗争的内容。

在原始社会中，是诗歌、音乐与舞蹈三者结合为一体的。一般说来，音乐比较简单，它的基本因素是节奏。但到了原始社会的末期，已有较大的发展，《九韶》等规模较大的乐舞于此时出现。

原始时代的音乐艺术，与劳动、巫术和人的集体生活结合得很紧密。

在原始时期里，我们的祖先已发明了各种击乐器和吹乐器。至于有无弦乐器，则我们目前还没有弄清楚。

---

❶《尚书·舜典》："三载四海遏灭八音"；"八音克谐"。《尚书·益稷》："予欲闻六律、五声、八音。"

第二编　夏、商

（公元前21世纪前——前11世纪）

第二章　夏、商

（公元前21世纪前——前11世纪）

一、概　况

由夏启到商末，中国社会基本上是奴隶制。

在传说中尧、舜、禹的时候，氏族公社已处于发展的晚期。由于生产力的发展，畜牧业和农业生产有了剩余的生产品。房子、牲畜开始成为各个家庭的私有财产，氏族里出现了富有的大家庭。公社的首领成为氏族的贵族。战争中捉到的俘虏变成了奴隶。原始氏族公社逐渐瓦解，农村公社逐渐产生。一方面有奴隶与农民，另一方面有王和贵族（奴隶主），两个对立阶级逐渐形成。禹死后，部落联盟的首领不再经过选举，由禹的儿子启继承。从此建立了世袭制度，开始了历史上的夏王朝。

夏朝亡后是商朝。商朝时候，主要生产事业是农业和畜牧业。手工业也已经发展。青铜器的冶炼和铸造已达到很高的水

平。

这时候，脑力劳动和体力劳动已经分开。商王向祖先问卜，祈求保佑。他们以为自己的行动是执行祖先的意志。他们利用神权为统治人民、压迫人民的工具。问卜时候，要把问卜的事情、问卜的结果和日后的应验，用一种象形文字刻在龟甲或牛骨上。我们把这种文字叫做“龟甲文”，把这种刻成的记载叫做“卜辞”。卜辞是目前存在的我国最早的文字记载。掌握占卜职务的是巫史。他们脱离了体力劳动，同时又是为统治阶级服务的专业音乐家和舞蹈家。

随着奴隶制度的建立，阶级斗争就在我国社会中开始，而音乐也就成为阶级斗争的一个组成部分。这时，已有两种不同的、对立的、相互敌对的音乐文化出现。

二、从残存的诗歌看当时人民的生活

《易经》和《尚书》中记载着奴隶社会时期的一些诗歌。它们从各方面反映了当时人民的生活。

【*劳动生产*】 例如，有一首诗歌是如此说：

“女承筐，无实；
士刲羊，无血。”❶

——《易经·归妹》上六。

这令人觉得是描写一对年青的牧羊人夫妇在剪羊毛的情形；是一幅美丽的图画；具体的情景，用想象力贯串起来，描写得又轻松、又活泼，满含着劳动人民乐观主义的精神。

---

❶刲(kuī)，音奎，割杀也。此诗大意：“女的提着筐子，轻得象没有东西似的；男的好象在那里杀羊，可是，又没有血。”

【婚姻制度】　有一首诗歌是说：

"贲如，皤如，白马翰如；
匪寇，昏冓。"❶
——《易经·贲》六四。

这反映了古代抢亲的婚姻制度。

【战争情况】　有描写俘虏敌人的情形的诗歌，如：

"得敌，或鼓，或罢；
或泣，或歌。"❷
——《易经·中孚》六三。

有揭露战争的残酷性的诗歌，如：

"𠫓如其来如；
焚如；死如；弃如！"❸
——《易经·离》九四。

【奴隶生活】　为了加重剥削，贵族的虐待奴隶，是非常的心狠。有一首反映统治阶级意识的诗歌，这样说：

"无平不陂，无往不复。
艰贞无咎。
勿恤其孚，于食有福。"❹
——《易经·泰》九三。

贵族对于奴隶，往往进行残酷的刑罚，有一首诗歌，这样说：

"见舆曳。
其牛掣。

---

❶贲(bèi)，音背，装饰也；皤(pán)，音盘，马横行不前；翰(hán)，音寒，白色马；冓(gòu)，音勾，昏冓，即婚姻。此诗大意："那骑着装饰美丽的、打着盘旋的、纯白色的马的人；他不是强盗，是去结婚的。" ❷罢(pí)，音皮，闻一多以为"罢"即"鼙"——按鼙(同鞞，pí)是小鼓。此诗大意："俘获了敌人，有击大鼓的，也有击小鼓的；有哭泣的，也有歌唱的。" ❸𠫓同突，此诗大意："敌人突然地来了！烧啊！杀啊！抛弃尸体啊！" ❹陂(bèi)，音背，险侧不平；孚同俘，即奴隶。此诗大意："平地免不了有险坡，前行免不了要回头。冒着困难，坚持下去，决没有错。不怜恤奴隶(俘虏)，对于粮食有好处。"

其人天且劓。
无初，有终。"❶
——《易经·睽》六三。

唱这首歌的人，好象曾在路上亲眼看见受刑奴隶和牛一同被装载到祭祀场所去的情形。这些额头上刺字、割掉了鼻子的奴隶，根本已失去人的资格；他们是和竖着两角的牛在一起，要在祭祀中间被用作牺牲。

奴隶在劳动的时候，受到严密的监视，行动没有丝毫自由。有一首代表贵族意识的诗歌，这样说：

"有孚不终，乃乱，乃萃；
若号，一握为笑。
勿恤！往！无咎！"❷
——《易经·萃》初六。

【人民对统治者的咒骂】 人民有着进行顽强斗争，以求改变现状的决心。他们用怠工、不合作的方式表示抗议，并且在诗歌中间述说他们坚强的意志。他们说：

"时日曷丧？予及汝皆亡！"❸
——《尚书·汤誓》。

三、奴隶主对音乐的利用

统治阶级利用音乐加强其神权统治；借音乐来歌颂自己的武

---

❶掣(chè)，音澈，牛角竖起；天，额上刺字；劓(yì)，音意，割鼻。此诗大意："见到有车辆拉过。牛竖着两角。人的额上刺着字，他们的鼻子割掉了。他们起初怎样，不知道；但他们最后的命运，却是已经注定。" ❷萃(cuì)，聚也；一握，三人所种的田，叫做"一握"。此诗大意："有的奴隶竟敢不顺服到底，乱哄哄地聚集在一起；象号叫似地在田地里狂笑。不能怜恤！去进行镇压！决没有错！" ❸时，是也；曷，何不也。此诗大意："你这个太阳为什么还不灭亡呢？我们宁愿和你同归于尽！"

功，以威慑人民；他们自己又利用音乐作为荒淫享乐的工具。

【神权统治】 统治阶级利用音乐，从精神上，加强神权对人民的统治。他们自封为神的代表，使占卜神圣化，以抬高自己作为向神代言者的地位。对原来民间流行的反映现实生活的诗歌，他们用一切办法，贬低它们的现实意义，磨灭它们的斗争锋芒。他们把不少的民歌，都编进那满含神秘性的占卜所用的书本中间，用神秘性来掩盖其现实性。记载不少诗歌的商、周之间出现的《易经》❶，就是这样的一部作品。我们今天对于这一部书，只要揭开了它神秘的外衣，仍旧可以从中得到不少有关奴隶社会中经济、政治、文化等方面的知识。

统治阶级企图掩没音乐的现实性，以便歪曲运用，这是一方面。在另一方面，他们既然以求神问卜为一种重要的统治手段，他们就硬将神秘性与音乐本身联系在一起，又利用这种神秘性与音乐的人为的联系，作为统治手段和施恩手段。例如，前面已经说过，在原始非阶级社会中，人民自己原有一种求雨的舞。到了奴隶社会中，这种求雨的舞，就被奴隶主阶级充分利用，作为一种重要的典礼。这种舞，叫做"舞雩"，在殷墟卜辞中有着代表这种舞的专字，作"⿱雨舞"。这种舞，是要执着牛尾跳的，而且这牛尾又是要在若干舞者之间轮流传递的，所以又叫做"代舞"或"隶❷舞"——"代"是轮流传递的意思，"隶"在卜辞中写作⿰彳隶或⿰阝隶，象两只手捧着一个牛尾的样子。跳这种舞的时候，舞者要作着周围盘旋的舞步或舞姿，所以这种舞在卜辞中又叫作"槃隶"。

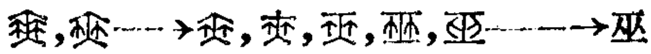
以管理占卜为专业的人——"巫"，同时就是舞蹈的专家。在汉文中间，用来称呼那种管理占卜的人的"巫"字，和用来称呼舞蹈

❶关于《易经》作于商、周之际的论点，参看郭沫若《中国古代社会研究》27—28页。 ❷隶(dai)，音代。

艺术的“舞”字，都读作 wu，除了四声不同之外❶，读音是一样的。从字形的演变中，也可以看出，“巫”字就是由“舞”字产生，在较早的时候，它们原来可能是同一个字。从下面一列由左至右的字形的关系，可以看出，“巫”字是如何由“舞”字逐渐演变而来。

由卜辞中的“舞”，变为后来小篆中的“巫”字，又变为楷书中的“巫”字：

卜辞中的“舞”字　　小篆中的“巫”字　　楷书中的“巫”字



象一个人两手执着两根牛尾，是“舞”字。原来代表跳舞艺术的“舞”字，后来就变成了代表掌握占卜而兼舞蹈艺术的人了。从这里又可看出，音乐艺术——舞，在初期阶级社会中曾如何被统治阶级所利用，以至与行使神权的“巫”，密切联系，不能分开。

【夸耀武功与威慑人民】 夏朝最末一个王夏桀残酷地压迫人民，遭到人民反抗，他的统治动摇。商部落的领袖商汤带领人民打败了夏的联盟部落和夏桀自己，建立了商朝。这时候，有一个乐舞作品——《大濩》出现，其内容是纪念商汤伐桀的功勋的❷。

马克思和恩格斯告诉我们：“在每个阶级社会中，统治阶级之思想便是统治着的思想，即是这个阶级是社会之统治的物质的势力者，同时是社会之统治的精神的势力❸。”这种“社会之统治的精神的势力”，如何运用了音乐上层建筑，使“统治着的思想”贯彻到人民中间，这在中国奴隶社会的历史中间，已经可以看得很清楚。

---

❶巫是阳平声，舞是上声。　❷《墨子·三辩》：“汤放桀于大水，环天下自立为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《護》。又修《九招》。”　❸马克思、恩格斯《德意志意识形态》。

【奴隶主阶级的音乐享乐】 统治者尽情享乐，以至于统治动摇，这是早期历史中比较普遍的情形。音乐往往也是他们享乐的工具之一。公元前21世纪奴隶社会开始时，第一个统治者夏启，曾因了过度地利用音乐进行狂欢，被视为丧失了天神的保佑❶。他的儿子太康，更加荒唐，以致引起了统治阶级内部的矛盾❷。夏朝的末一个统治者夏桀，有女乐工很多人，奏起音乐来，响得惊人❸。后来商汤赶走了夏桀之后，曾以不近音乐自夸为优点之一❹。商朝新兴统治者，吸取了前朝的经验，在一个期间，对于统治阶级内部，曾定出了禁止跳舞和饮酒唱歌等风气的条文❺，并且规定了王犯这个条文的时候，臣子有纠正的责任，臣子若不加纠正，就要受在额上刺字的刑罚❻。虽然如此，但到了后来，这一条文，就行不通了；破坏它的就是统治者自已。商朝的末一个王商纣，就命令乐工师涓创作新乐调，表演华丽复杂的歌舞，还聚集了很多人进行狂欢，以至引起人民怨恨，贵族叛乱❼。

统治者的贪图音乐享乐，并不仅限于生前；在主观上，即使到了死去之后，他还不肯放松。近来安阳和辉县等地的殷人墓葬中常出土一些乐器。这一现象，可以说明，在商朝后期奴隶主阶级的音乐享乐曾相当普遍。1950年发掘的武官村殷代大墓中，有女性骨架二十四具，其中随葬物品有乐器和三个小铜戈。可以推想，这二十四位妇女，生前是乐舞奴隶；他们被活活地随着死去的奴隶主

---

❶《墨子·非乐》上："启乃淫佚康乐，野于饮食。将将锽锽，管磬以力。湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼。章闻于天，天用弗式。" ❷《尚书·五子之歌》："内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙：有一于此，未或不亡。" ❸《管子·轻重》甲："昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。" ❹《尚书·仲虺之诰》："惟王不迩声色。" ❺《尚书·伊训》："制官刑，儆于有位。曰：'敢有恒舞于宫、酣歌于室，时谓巫风；'……"。 ❻同上："臣下不匡，其刑墨。" ❼《史记·殷本纪》："……使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。……大最乐戏于沙丘。……百姓怨望，而诸侯有畔者。"

一同埋葬在墓里，而小铜戈则是她们舞蹈时所用的导具❶。又 1953 年发掘的大司空村殷代坟墓中，有三个钟，墓中的死人可能也是三个。可以推想，这三个人是这三件乐器的演奏者，也是被活埋的。这可以说明，统治者从生前到死后，企图对于音乐永久能尽情地享乐，而他们对音乐奴隶们则在强使他们伺候了一生，到了死后，还不愿意让他们得到“解放”。同时，这也可以说明，奴隶社会的生产力，已逐渐对音乐的发展提供有利的物质条件；专业的音乐家已经出现；那时候的音乐艺术，已发展到一定的水平。

四、汉民族和四周民族的音乐文化交流

对中国文化的发展，虽然汉民族居于比较重要的地位，但汉民族与少数民族，从很早时期开始，就已有着政治、经济和文化上的接触，而且这种接触，越到后来，越加频繁。这样，在中国就引起了少数民族彼此之间，和他们与汉民族之间文化的交流。而以汉民族文化为中心的中国文化，实际上也就含有少数民族的许多贡献。约在公元前 2015 年左右，有一个叫做方夷的部族，曾向夏王献出它的乐舞❷。到公元前 1774 年左右，又有许多边疆民族到夏王朝来表演舞蹈❸。在商代，有许多地方的贵族子弟，到商王朝来游学；学习的科目是《戒》，其内容可能包含着习武和习乐两方面❹。

五、乐器和乐律❺

【商代的乐器】 从现已出土的乐器实物和甲骨文中所提到的

❶参看郭宝钧《1950 年春季殷墟发掘报告》，见《中国考古学报》第 5 期。 ❷《路史·后记》十三《注》引《竹书纪年》：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。” ❸《古本竹书纪年》：“（夏）后发即位元年，诸夷宾于王门。冉保庸会于上池。诸夷入舞。” ❹卜辞：“丁酉卜：其呼以多方少子小臣，其教《戒》。”参看李纯一《中国古代音乐史稿》第一分册 22—23 页。 ❺本节所用有关商朝乐器的资料，主要系依据李纯一《中国古代音乐史稿》第一分册 23—29 页。

乐器名称来看，我国在商朝时候（公元前16世纪至公元前 11 世纪）已经有好多种乐器。分别说明如下：

鼓　1935 年在河南安阳殷墓中出土木腔的蟒皮鼓一面；虽然鼓的本身已经腐朽，但从留下来的痕迹，仍可以分辨出来。另外，日本滨田耕作所著《泉屋清赏》的图 130 著录一面双鸟饕餮纹铜鼓，是带有足的（图 4）。考古学家多认为这个鼓是商朝的东西。甲骨文中的“壴”字是鼓的正面的形象；其上面的“屮”，表示鼓上面的装饰，中间的“⊟”表示鼓的本身，下面的“ㅿ”表示鼓下面的足。甲骨文中另有[illegible]字；其中左半边是鼓的形象，右半边表示一手执槌击鼓的情形。

鼗　卜辞中有[illegible]字；郭沫若说，“疑本革鼓之类。”从字形看，这可能就是“鼗”字。

铃　商朝文化遗址中出土过很多铜铃，但还不能确定其为乐器。如亚㚤铃（图 5）一般多认为是缀于旂上的铃，又如 1953 年在大司空村殷墓出土许多的铃（图 6），多是狗铃和马铃❶。

磬　磬是一种石制的击乐器。1950 年春季在安阳武官村殷代大墓出土的虎纹大石磬，制作十分精美；原物长 84 公分，高42 公分，厚 2.5 公分，悬孔上有显著的磨损痕迹（图 7），可见其被使用已久；发音相当明朗，频率为 280.7（122 音分）❷，为比$^{\#}c^{1}$略高。甲骨文中有[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]等字，都象一手执槌击磬的情形。

编磬　几个磬组成一套编磬，在这时期的遗物，也已有出土。现在故宫博物院藏有编磬三个，上有铭文，为：“永启”、“夭余”、“永余”（图 8—10）。其发音为：

---

❶马得志等：《一九五三年安阳大司空村发掘报告》，载《考古学报》第 9 期。　❷本书把中央 c（c^{1}）作为 0 音分计算，以其下为负数，以其上为正数。

铭文：	永敀	夭余	永余



频率：	948.6	1046.5	1278.7
音分：	2230	2400	2747

若视为 ♭E 调，则为 Sol、la、do 三个音；这里面包含着大二度、小三度和纯四度的音程关系。同时，我们还应该考虑到两个问题：第一，发掘出来的三个，不一定是全套；第二，一套定音的击乐器不一定能代表当时整个音阶中所用全部的音——例如，目前陕西民间乐队中，有一个乐队用三个定音的小锣伴奏七声音阶的器乐曲调❶。另一个乐队用六个定音的小锣伴奏七声音阶的器乐曲调❷。他们都是利用四度、五度、六度等音程间的相和关系，来伴奏七声音阶中的七音的。所以，根据上述三个编磬所发的音，我们至多只能断定，那时候的音阶至少有三个音，还不能断定它只有三个音。

钟　　商朝的钟，是后世的钟的前身。那时候，钟的形制和奏法，还是在变异之中，还没有一致的规定。商钟有几种不同的形制（见图 11—15）。从其不同形制，可见那时候的钟，是有几种不同的奏法的：有的是挂着敲的；有的是下面用一个木制的座子把它直立了起来，然后敲击的；有的是用手执着敲击的❸。

编钟　　出土的商朝编钟，常是三个成一组（图 16）。下面是两套商朝编钟的测定音高。

---

❶陕西盩厔县南集贤西村鼓乐社。　❷西安何家营鼓乐社。　❸参看李纯一《关于殷钟的研究》。

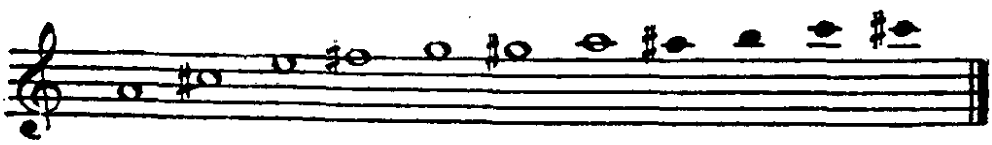


频率：562.2　688.4　915.7　(破裂未测)
音分：1324　1675　2169

前一组音若视为 ♭D 调，则有 do、mi、la 三音，其中包含大三度、纯四度和大六度三种音程，后一组音，若视为 #F 调，则余下可测的两音成大三度的音程关系。

缶　　缶在古代一方面是用以盛饮料的陶器用具，另一方面也用作击乐器。卜辞中作𠙵。

埙　　埙是陶土制成的一种吹奏乐器。河南辉县琉璃阁区殷代墓葬中出土陶埙三个，一大二小。大的高 7.3 公分，腹径 5.1 公分；小的高 4.3 公分，腹径 3.1 公分(图 17)。都有五个音孔，前面三个、后面两个。大埙的吹口残缺，已不能吹奏。两个小埙发音相同；用各种不同的按孔方法，每个可发十一个音(其中最高的四个音，比较难于奏出)如下：



龠　　卜辞中作䶳、龠，象编管吹奏乐器之形，可能是后来排箫的前身。

言　　言在古代，是大箫的名称❶。卜辞中有言字，作𠆢、𠆢；郭沫若认为是一种单管的吹奏乐器。

龢　　卜辞中作䶵、龢、龢、龢、龢，也象编管吹奏乐器，是后来小笙的前身❷。

❶《尔雅·释乐》："大箫谓之言。"　❷《尔雅·释乐》：笙的"小者谓之和。"

弦乐器　关于商朝有没有弦乐器，目前，因没有可靠的材料，还是一个存疑的问题。有的学者，认为商朝还没有弦乐器。其理由因为在卜辞中没有发现琴、瑟等代表弦乐器名称的字。但根据商代音乐的发展情况和乐器史一般的发展规律来看，似乎商朝应当能有弦乐器。关于这一问题，我们目前宁愿耐心一些，等待新的发现和继续进行探索，还不急于判断。

【商代的乐律】 商朝的各种定音的击乐器和吹奏乐器，已经能说明三个问题：

1. 各种乐器间共同的音，如 #c、#f、#a 等，说明商人已有绝对音高的观念。

2. 以两、三个音为骨干的乐器，其间纯四度，大、小三度，大二度等音程的突出，显示出商人经过了长期的音乐实践，已能根据对于音的审美感觉，从高低音的无限变异中，选择和强调利用其中特别有着谐和关系的几个——换言之，原始音阶的体系，已在初步形成中。

3. 半音音程，已经出现，已经具有发明十二律学说的前提条件。

结　语

随着奴隶制阶级社会的形成，两种音乐文化上的斗争开始。

奴隶阶级是创造文化的基本力量；他们创造了音乐，来认识反映和评价生活，他们用音乐来表达自己的愿望，也有意无意地运用音乐作为向奴隶主进行阶级斗争的武器。另一方面，他们是被统治者，受到“统治着的思想”的支配，他们中间有一部分专业音乐工作者则成为统治阶级利用的工具。

统治阶级占有了音乐艺术。他们为了自己的利益，利用音乐，

作为传达自己意志、巩固自己的统治权的手段；他们也利用音乐，以满足自己享乐的要求。为了达到双重目的，一方面他们经常依照自己的愿望，对人民的音乐进行选剔和加以歪曲的解释，其主要的方法是使音乐与巫术混为一体，从而削弱人民的音乐在生活中的积极作用。另一方面，他们使一部分音乐奴隶成为专业的音乐家，要求对过去和当时的音乐进行集中和加工。

汉民族和四周民族已开始了音乐文化上的交流。

乐器渐渐增多；可以确知的，有定音的击乐器和好几种管乐器。在绝对音高方面，已逐渐形成明确的概念；纯四度，大、小三度，大二度，小二度等音程关系，已为人们所掌握。

第三编　西周、春秋、战国

（公元前 11 世纪——前 221）

第三章　西　　周

（公元前 11 世纪——前771）

一、概　　况

周人很早就在西北黄土高原，泾、渭二水的谷地定居下来，过着农耕生活，逐步向前发展。黄土高原还住着许多游牧部落，他们常常侵袭周人。周人经常受着别族的掠夺，屡次被迫迁移。他们不能从别族获得大量奴隶，因而奴隶制不能充分发展；但他们却能靠了自力更生，迅速地强大起来，为中国古代社会向封建制的过渡较早准备着条件。当商统治者一方面为内部激烈的阶级斗争所迫使，向四周各族进行一系列掠夺奴隶的战争，引起各族一致的反抗；另一方面，又以其奢侈的生活和长期的战争消耗大量的财富，更加重了对人民的剥削的时候，周武王以其新兴的力量，率领周人向商进攻，一方面受到各族的拥戴，另一方面又得到前线上商纣王手下大批武装奴隶的起义响应，终于一举而灭了商朝，建立了周王

国，在中国历史上开始形成了在封建领主统治下的农奴制社会。从原始公社时代末期产生的农村公社，虽然被一直保留下来，但经过了夏、商的奴隶社会时期而进入西周的封建社会初期，曾打上了不同的阶级烙印，而变更了性质。

西周时期，黄河流域普遍存在农村公社。新的生产关系使经济进一步得到显著的发展，文化也得到空前的提高。民间音乐的发展，呈露出崭新的面貌。有了这基础，统治者才能组织起庞大的音乐机构，建立起中国历史上头一个比较明确的宫廷"雅乐"体系以及完整的音乐教育制度。

西周统治者为了利用文化，作为巩固其统治权的工具，曾规定了一些办法，进行了一些具体措施；在音乐文化方面，也的确曾起了一些综合、集中的作用。这是应当肯定的。但同时我们应当注意：综合、集中必需有其可以综合、集中的客观成就存在，而这种客观成就却是过去和当时的无数劳动人民所创造；其积极作用也还有着它阶级的和时代的局限性。后代统治阶级和其御用文人对周代宫廷的典章制度，曾经加以极端的、片面的粉饰和夸大，使之成为复古主义者保守和倒退的根据，梦想和追求的对象；使之成为每一时代中封建主义者排斥和歪曲当前民间文化的借口。这是不符合于历史真相的。

周代统治者的利用音乐，比前代更进一步。除了利用音乐以加强其统治以外，他们又利用音乐来宣传阶级社会中等级制度的合法性；他们设立了专门的音乐机构来控制音乐活动；他们在"国学"中教音乐，培养青年，使他们能根据统治阶级的意图，利用音乐来巩固周王朝的统治权。

二、大　　武

商朝末一个王商纣，极端腐化残暴，为人民所反对。周部落的领袖周武王带领西方各部落进攻商纣。商的武装奴隶在前线起义，跟周兵一起攻入商都，灭了商朝，建立了周朝。这时候，有一个乐舞作品——《大武》出现，其内容是描写武王伐纣的军事行动的。武王反纣，在政治上符合当时人民的要求，所以，反映这次军事行动的《大武》，在当时，是有着一定的积极意义。在经过长时期发展之后，《大武》在孔子时候(前551—前479)的演出情形，大体上可以推知。全曲分为六成。分析如下：

《大武》六成表演情形概述❶	《乐记》中有关的原文❷
(一)第一成——(1)(2)先有相当长的一段击鼓，是表示还没有得到众人，要号召、集合他们。	(1)"宾牟贾侍坐于孔子。孔子与之言及乐。曰，'夫《武》之备戒之已久，何也？'曰，'病不得其众也。'" (2)"是故先鼓以警戒。"
(3)舞队从北面出来。	(3)"且夫《武》，始而北出。"
(4)舞者顿足三次，表示舞蹈的开始。	(4)"三步以见方。"
(5)(6)舞者都手执盾牌，以较长的时间，在舞列中坚强地立着，是象征武王等待诸侯的来到。	(5)"久立于缀，以待诸侯之至也。" (6)"总干而山立，武王之事也。"
(7)接着有一段缓慢、连绵、抒情的歌唱，意思是等待时机。	(7)"'咏叹之、淫液之，何也？'对曰，'恐不逮事也。'"
(二)第二成——(8)忽然很快地转入描写战事的部分，转得这样的快，是表示及早掌握了时机。	(8)"'发扬蹈厉之已蚤，何也？'曰，'及时事也。'"

❶每段说明，除根据《乐记》本文外，也同时参考其注释之文。　❷根据《乐记》原文；但为了便于说明舞的前后进行程序，本书对原文词句的先后次序，已重新作了编排。

(9)在描写战事的舞蹈中间，一人饰王，一人饰大将，两人手里都摇着铎；舞队在中间，表演着种种战斗击刺的动作。这是表示军威传播到全中国。	(9)"夹振而驷伐，威盛于中国也。"
(10)开朗、热烈的舞蹈，是象征周部落方面的决策者——吕尚的必胜之心。	(10)"发扬蹈厉，太公之志也。"
(11)(12)然后舞队分成两行，向前进行。这是表示灭了商朝，战事获得了成功。	(11)"分夹而进，事蚤济也。" (12)"再成而灭商。"
(13)这里第一次用"乱"的手法，第一次突出高潮，作小小的结束；	(13)见后。
(14)后面从第三成起，又重新开头，进入另一境界。	(14)"再始以著往。"
(三)第三成——(15)表示在灭了商朝之后，再向南方进兵，袭击淮夷❶。	(15)"三成而南。"
(四)第四成——(16)表示南方的疆域已经巩固。	(16)"四成而南国是疆。"
(五)第五成——(17)分成两个舞行，表示由周公、召公两位高级贵族协助，进行统治。	(17)"五成而分周公左、召公右。"
(18)在音乐上，第二次用"乱"的手法，再度突出高潮；	(18)"复乱以饬归。"
(19)在舞蹈上，舞者都将左足举起，右膝着地，作一种"坐"的姿势，以表示和平的统治。	(19)"《武》乱皆坐，周、召之治也。" "《武》坐致右宪左。"

❶《史记·周本纪》："成王既绌殷命，袭淮夷。"

(六)第六成——(20)舞队又集合拢来，以表示对王的尊崇。这好象是一个尾声。	(20)"六成复缀，以崇天子。"

可以附带注意，《大武》中曾两次用"乱"。第一次是在第二成的末尾，看来它所配合的内容是比较雄壮而热烈的；第二次是在第五成中间，看来它所配合的内容是壮严、和平的。

《大武》总的意义，和《大濩》相类似，是象徵战争的成功❶。这两次战争，都是推翻暴虐统治，符合人民要求，得到人民拥护，因而获得成功的。可以推想，构成这些大型乐舞的原始素材，大部分是出于人民的创作，或是在人民创作的影响之下产生出来的。这些在新兴统治者上升时期出现的作品，其最初形式，是会包含一定程度的现实性和艺术性的。但经过后来统治阶级的不断加工和利用，便容易渐渐成为专门适于为统治阶级服务的东西。而且在夸大和炫耀统治阶级的武功中间，也会含有威慑人民的目的。

三、音乐的阶级化和等级化

周朝得了政权以后，不久，就在公元前1058年制定了礼乐❷。在礼的中间，把贵族和人民分成许多等级，对各个等级都规定了有关生活各个方面的区别和限制。同时周朝统治者对音乐的社会功能，已有相当的认识。他们把礼与乐看得一样的重要，把两者紧密地结合起来，作为维持社会秩序、巩固王朝统治的有效手段。他们也为各个等级，严格规定了应用音乐的制度。例如，关于乐队的排列和所用乐器的多少，规定王的乐队和所用的乐器，可以排列东西南北四面，诸侯的可以排列三面，卿和大夫的可以排列两面，士的

❶《乐记》："夫乐者，象成者也。"　❷《史记·周本纪》："成王既绌殷命，袭淮夷，在丰作《周官》，兴正礼乐。制度于是改；而民和睦，颂声兴。"又见《尚书·大传》。

只可以排列一面❶。关于舞队所用的人数和排列的方法，规定王的舞队，可以由八人组成一个舞行，由八个舞行，就是六十四人，组成一个舞队；诸公可以由六个人组成一个舞行，由六个舞行，就是三十六人，组成一个舞队；诸侯就只可以由四人组成一个舞行，由四个舞行，就是十六人，组成一个舞队❷。

在等级中间，人民（庶人）列在最低下的地位。等级制度是统治阶级为了巩固其统治而规定的。大多数等级是在贵族的范围以内，主有乐队、舞队的权利，也只限于那些在贵族范围以内的等级。音乐之所以被重视，主要是在于它可以包含符合于统治阶级要求的内容，这样的内容，被称为“德”。在与“德”相提并论的时候，音乐技术是被视为下贱的❸。

四、音乐机构和音乐教育

周朝王家的音乐机构，归“大司乐”领导❹。其中的工作人员，包含乐师在内，除了“旄人”所属的表演民间乐舞的人数无定，不能计算外，有明确定额的，为一千四百六十三人❺。

这机构的职务，包含音乐行政、音乐教育和音乐表演三方面。光就音乐教育来看，也可以说，它是世界上最早的音乐学校。在一千四百六十三人中，除了少数低级贵族❻以外，有一千二百七十七人是属于农奴阶级❼。可见在宫廷音乐机构中创作和表演的主要力量，是农奴们。

但在音乐行政方面的各部分的领导，和在音乐教育方面的各级的负责人，则都是由贵族担任的。从这里也可以看出，统治阶级

❶《周礼·春官·大司乐》：“正乐县之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。” ❷《春秋·公羊传》隐5：“天子八，诸公六，诸侯四。” ❸《乐记》：“是故德成而上，艺成而下。” ❹《周礼·春官·大司乐》。 ❺《隋书·音乐志》说是“一千三百三十九人。” ❻中大夫、下大夫、上士、中士、下士。 ❼胥、徒、上瞽、中瞽、下瞽、眡瞭，舞者。

对音乐活动的阶级控制是如何严密。

在音乐教育方面，这机构培养的对象，主要是王和贵族的子弟❶，也有一些从民间选拔出来的青年❷。学习的内容，有音乐美学理论、演唱艺术和舞蹈艺术❸。学习的期限，是从13岁开始，到20岁毕业；在这期间，随着年龄的增长，对某些学习项目，有着规定的先后程序❹。

农奴主对自己的子弟进行严格的音乐教育，又从自由民和农奴中间，选拔一些人材，把他们提升到下层贵族的等级中间，与上层贵族子弟一同学习音乐，其目的是要使这些青年在学习了音乐之后，能够利用音乐来统治广大的农奴，麻醉他们，防止他们反抗。周朝统治者对广大人民，曾有意识地进行音乐统治，他们也曾明确指出进行音乐统治的目的，是要人民不反抗，要人民保持和平态度❺。

五、统治阶级利用民间音乐

【五类乐舞】　周代统治阶级所利用的乐舞，绝大部分是出于古代和当时人民的创造。为便利起见，我们可以把这种乐舞，分五类说明：

(一)六代乐舞　简称为《六乐》，包括原始公社时代中黄帝时候的《云门大卷》、唐尧时候的《大咸》、虞舜时候的《大磬》、夏禹时候的《大夏》；奴隶社会中商汤时候的《大濩》和封建社会中周朝当

❶世子是王和诸侯的长子（《礼记·丧服小记注》），国子是公卿大夫的子弟（《周礼·地官·师氏注》）。❷学士是从民间选拔出来升到学校里去的优秀青年（《礼记·文王世子注》）。❸《周礼·春官·大司乐》："大司乐：以乐德教国子，中和、祗庸、孝友；以乐语教国子，兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子，舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。"❹《礼记·内则》："十有三年，学乐、诵诗、舞《勺》；成童（十五岁），舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼。"❺《周礼·地官·大司徒》："……施十有二教焉：……四曰：以乐礼教和，则民不乖。"又："以《六乐》防万民之情，而教之和。"

代的《大武》。这些都是当时带有史诗性质的古典乐舞，其内容是颂扬各个时期的最高统治者。

(二)小舞 包括：

1. 《帗舞》——舞者手执着由五彩丝织物裁成的条子集结而成的导具而舞。
2. 《羽舞》——舞者手执着由对半分开的鸟羽制成的导具而舞。
3. 《皇舞》——舞者手执着由五彩全鸟羽制成的导具而舞。
4. 《旄舞》——舞者手执着氂牛的尾而舞。
5. 《干舞》——舞者手执着盾牌而舞。
6. 《人舞》——舞者运用长袖而舞。

以上两类乐舞，是被统治者特别重视，用来教贵族的子弟学习的。负责这两类乐舞的，是在五级乐官中间的最高级和第二级乐官❶。

(三)散乐 民间乐舞。

(四)四夷之乐 其他民族或其他部落的音乐。

以上两类音乐，不很被重视，负责掌管的，都是最低级的乐官❷。

(五)宗教性的乐舞 包括天旱时求雨用的《舞雩》和每年秋季驱除瘟疫时所用的《儺》。这类乐舞，又比较被重视。负责者是第四级的乐官❸。

这里可以看出，比较古的乐舞，即使是出于过去劳动人民的創

---

❶乐官依职位的高低，依次分为中大夫、下大夫、上士、中士、下士五级，都属于贵族中较低的等级。负责这两类乐舞的教学工作者是属于中大夫等级的大司乐和属于下大夫等级的乐师。 ❷鞮鞻氏、韎师、旄人都是属于下士的等级。 ❸中士等级。

造，即使它们所歌颂的，有些原来是非阶级社会中劳动人民的英雄，但到了阶级社会中，新兴的统治者仍可以利用当时人们对于过去英雄人物景仰的心情，用来巩固自己的统治。所以统治阶级对于这些乐舞，常常特别加以强调和重视，要通过高级乐官们根据他们自己的意图，利用它们，来进行宣传教育。宗教和宗教音乐在原始社会中是由人民自己创造，寄托着人民自己的希望与幻想。但一到奴隶社会和封建社会，它们就毫无例外地被统治阶级利用为加强自己统治的工具。所以，它们也得到相当的重视。这些，与当时的现实斗争很少直接联系，最便于为统治阶级所歪曲利用。至于当时的民间音乐和外族音乐，则为当时的人民所熟悉，与当前的生活斗争有着紧密的联系。统治阶级一方面虽然也要利用——用来夸耀自己的统治势力所及的广远范围，但他们究竟有些害怕，不敢接触到它们的思想实质。他们只能改变其标题和歌词内容，命令一些音乐奴隶，从技术上进行演唱和演奏。所以从统治阶级看来，并不需要指派拥有较高知识的官吏作为它们的领导。

【应用音乐的场合】 农民们和奴隶们在这时候并没有享受音乐教育的权利。统治阶级究竟是通过什么方法，利用音乐为工具，来影响他们的呢？是通过那与等级制度和宗教仪节密切联系的一种集体活动。这从周代应用音乐的场合可以看出。周代应用音乐的场合，大约可以分几类：

1. 祭祀。
2. 求雨、驱疫等。

可以说，这两类本身就是一些宗教仪节。

3. 燕礼——会集饮酒。
4. 射仪——练习射箭的集会。
5. 王师大献——庆祝凯旋。

在这些场合中，一方面强调等级区分的尊严，另一方面，也强调宗教的神圣性。会饮时的坐位，是依着等级的高低排列；射箭时次序的先后，凯旋时队伍的排列，都和等级的高低有关。而且在会饮或射箭之后，接着一定是祭祀；凯旋之后，一定要将俘虏向神奉献。所以，可以说，所有用到音乐的群众性活动，没有一样不是与等级制度密切联系，也没有一样不是与神权统治密切联系。

【音乐节目】 又从仪节中所用的音乐节目，可以看出，统治阶级对于民间音乐是如何通过了阶级的选择，对不同内容的音乐，区别对待的。下面是燕礼时所用的一些音乐节目❶：

1. 工歌：《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》——专业乐工演唱三曲。
2. 笙奏：《南陔》、《白华》、《华黍》——器乐（笙）奏三曲。
3. 间歌：歌《鱼丽》，笙《由庚》；
   歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；
   歌《南山有台》，笙《由仪》——歌唱与器乐演奏相间，六曲，轮流三次。
4. 乡乐：《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；
   《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采苹》——群众合唱民歌六曲。

在上列节目中，1 至 3 节都是专业乐工演唱及演奏的部分；其中所唱的诗歌，都是用贵族根据民间曲调而写的词，内容不外乎描写宴饮、旅途生活和相互祝颂等。第 4 节群众合唱的民歌，其内容有爱情生活，婚姻关系，旅途生活，劳动生活等，虽然都是反映现实的，但绝没有显明地表示反抗斗争情绪的诗歌在内；而况，即使在这民歌一类中间，也还夹杂着一部分描写贵族爱情生活、宣扬封建礼教的东西，如《关雎》《葛覃》等，它们并不是真正的民歌。可见，在所用的民歌方面，也已经经过了统治阶级严格的选剔。

【乐队的排列】 下图示大射仪时乐队排列的情形❷：

---

❶参看《仪礼》中的《燕礼》和《乡饮酒礼》篇。 ❷根据《仪礼·大射仪》篇的记载。

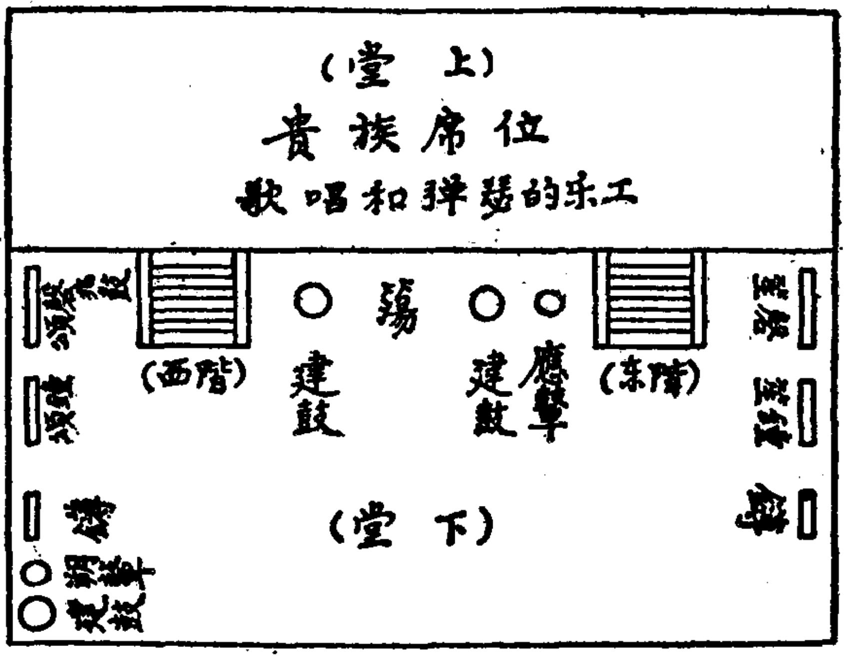


图 18　大射仪时乐队排列情形示意图

专业乐工的歌唱和瑟的伴奏都在堂上。堂下东西两面和北面两阶之间排列着许多定音的和不定音的击乐器；还有一个鼗，不用时，是靠在颂磬的架子上。两阶之间的正中，是一些管乐器❶，大概是如此。这里，可以看出，全部乐队是以贵族的席位为中心，围绕着它排列的。专业乐工的歌唱和声音较小的瑟的弹奏距离最近；声音较响的管乐器稍稍远一些；更响的击乐器距离最远。总之，演奏的时候，贵族都能听到，而且可以不至于觉得声音弱得听不见或响得刺耳。这样的排列，是从统治阶级的利益出发顾到音响效果的要求的。

六、与国外音乐文化的交流

周王和贵族对外国音乐所取的政策是把它们放进自己的祭祀和燕飨仪节中间，藉以夸耀自己政治势力之巨大，但其客观效果，

❷簜，管乐器的总称。《仪礼》注："簜，竹也，箫管之属。"

则有利于外国音乐的输入。《周礼》上说：

"韎师，掌教《韎乐》。祭祀则帅其属而舞之，大飨亦如之。"

"旄人，掌教舞散乐、舞夷乐。……凡祭祀宾客，舞其燕乐。"

鞮鞻氏，掌四夷之乐与其声歌。祭祀则龡而歌之，燕亦如之。"

《礼记·明堂位》讲到鲁国祭周公时所用的音乐，也说：

(周)"成王……命鲁公世世祀周公以天子之礼乐。……季夏六月，以禘礼祀周公于大廟。……《昧》，东夷之乐也；《任》，南蛮之乐也。纳夷蛮之乐于大廟。言广鲁于天下也。"

统治者为了享乐，有时也引起中外音乐文化上的交流作用。相传，周穆王是一位既爱好音乐、又喜欢旅行的王。他在公元前964年左右带了盛大的乐队到遥远的西方游历。他的乐队曾先后在阿富汗附近的一个山下，和在与里海相连的黑湖(Karakul)边上举行了盛大的演奏会❶。他又曾在一个叫做漯国的外国，为了祭他死去的白鹿，举行了盛大的演奏会，把好些乐器都使用出来❷。他在回来的路上，从邻近中国边境的地方，得到了一位能表演傀儡戏的名叫偃师的外国的艺人。他为这艺人的表演技术所倾倒，终于用自己的副车把他带到了中国❸。可以想见，周穆王在公元前第十世纪带出去的中国音乐，对于当时及以后那些地区的外国音乐，会产生一定的影响；同时，曾接触到外国文化的他的乐队和他所带来的傀儡戏艺人，又会在一定程度上，将外国的音乐文化转而影响中国的音乐文化。

---

❶《穆天子传》卷二："天子五日休于□山（据顾实考证，此□山为阿富汗附近的蜀山）之下，乃奏广乐。"又："天子三日休于玄池（据顾实考证，此玄池为与里海相连的黑湖(Karakul)之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。" ❷《穆天子传》卷六："天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人。乐□人阵琴、瑟、□、竽、籥、钗、筦而哭。鼓钟以葬，龙旗以□，鸟以建鼓，兽以建钟，龙以建旗。……击鼓以行丧，举旗以劝之；击钟以止哭，弥旗以节之。" ❸见《列子·汤问》。

七、乐器和乐律

【周代的乐器】 到了周朝，见于记载的乐器，约有近七十种，其中被诗人们所提到，见于后来的《诗经》的，有二十九种❶。乐器增多了，就有分类的需要。周朝时候是依制成乐器的不同材料来分类的，共分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类，叫做"八音"❷。从乐器的演奏性能来看，击乐器最多，用金、石、竹、木、皮革或陶土制成的都有。有单个不定音的，也有成组定音的——象编钟，编磬。吹奏乐器，大都适于吹奏多音的音阶。有用土制成，而有多个按孔的，如埙；有编排多管，每管一音，直接用口唇吹奏的，如箫；有一管多孔，用口唇发音的，如篪；有编排多管，每管一音，利用金属簧片与竹管中的气柱的共振作用发音的，如笙。弦乐器都是弹弦乐器。有只弹散音，一弦一音的，如瑟；有利用按音，变更振动弦分发音的，如琴。

下面是周代制作的一部分乐器的图：

周宗周钟（图 19，周厉王时〔前 858——前 842〕制）。

周虢叔旅钟（图 20）。

周徐王子旃钟（图 21，上部有纽）。

1954 年西安普渡村西周墓出土西周编钟三个（图 22）。

周陶埙及其铭文拓本，"命司乐作太室埙"（图 23）。

周陶埙及其铭文拓本，"命作韶埙"（图 24）。

【周代的乐律】 到了周朝，已经有十二律和七声音阶。在公元前第 6 世纪时，有一位不懂音乐的周景王（前 544—前 520 在

❶见于《诗经》的击乐器有鼓、鼛、贲鼓、应、田、县鼓、鼍鼓、鞉、钟、镛、南、钲、磬、缶、雅、柷、圉、和、鸾、铃、簧等 21 种，吹奏乐器有箫、管、籥、埙、篪、笙等 6 种，弹弦乐器有琴、瑟等 2 种。 ❷《周礼·春官》："大师……皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。"

位)问他手下的乐官伶州鸠，十二律是什么。伶州鸠就把黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟等十二个律名完全历举出来。周景王又问，七个音是什么。伶州鸠在回答的话中间，除历举了宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七个阶名，并且说明了各阶与律的音高关系之外，又将这七声音阶的出现与周武王伐纣的时候(前 1066)联系起来❶。这个七声音阶形式的特点，是：它的半音位置是在四度、五度和七度、八度之间。如以黄钟为宫(调首)，则其音阶在十二律间的位置为：

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	清宫

音阶的形式，在我国后来的历史中，将有重要的变迁。为了将来便于说明和比较，我们拟称上列这种音阶为“古音阶”或“旧音阶”。

在七声音阶出现之后，五声音阶和六声音阶仍与之长期并存。尤其五声音阶，在中国早期历史中间，曾长期占有优越的地位。它是旋律的中心，在一个期间，六音、七音曾被视为五声音阶的一种装饰。到了公元前 517 年，还有奏«九歌»、奏各地的民歌，用七音，用六音以衬托或丰富五声的说法❷。类似的看法，到更后一些的时期也还有。

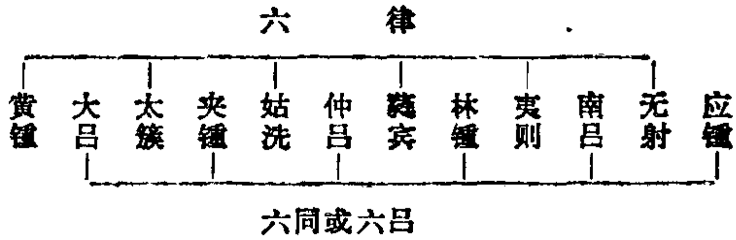
在一调的音阶至多只需用到七个音的时候，十二律的出现，本身就足以说明它是出于运用多调的音阶的需要。所以，有关这时候的音阶首音在十二律间移位的理论的记载❸，是可以相信的。

【“律”和“同”、“吕”】　一般说来，一个律就是一个半音，十二

❶见«国语·周语»。　❷«左传»昭 25：子大叔对赵简子说：“为«九歌»、八风、七音、六律、以奉五声。”　❸«礼记·礼运»：“五声、六律、十二管，旋相为宫也。”

律就是十二个半音。但关于十二律，古代还有另一些与之有关的名词。对这些有一个理解，将有利于以后对一般中国乐律论著的阅读。

就古代最严格的意义而言，十二半音中，单数的半音和双数的半音有着不同的名称；六个单数的半音被称为“六律”，六个双数的半音，则另有专名，被称为“六同”或“六吕”❶。律与同或吕之关系为：



所以，狭义的“律”仅是指单数的六个半音而言，这十二个半音也可以统称为“律吕”。但一般比较简单的用法，则不管律或吕，是将十二个半音统称为“十二律”；在这里，“律”就兼指“律”与“吕”而言，而有着较广的意义。

【乐律、音律、律吕、律制】　这些名词，一般都可以互相通用；其内容可包括绝对音高、十二律体系的构成、音阶形式、调式、音域等方面。

结　　语

周灭商，开始进入封建社会。随着商末人民解放战争的胜利，生产得到发展，音乐文化得到空前提高。宫廷为了利用音乐为统治工具，对以前和当时的音乐文化，做了一些综合、集中的工作，规

❶在古人所用的“金文”中，“同”字的写法与后世“吕”字写法相同，因之有“同”和“吕”两个名称同时并用的情形产生。关于“金文”中“同”字的考证，参看阴法鲁《先汉乐律初探》。

定了音乐在应用上的等级制度，建立了音乐机构，举办了音乐教育；在中国历史上头一次相当完备地创始了宫廷"雅乐"的体系。

中国和西方的邻国已开始了音乐文化上的交流。

乐器逐渐增多，表达性能更加提高。随着乐器的增多，出现了"八音"的分类法。

在绝对音高、调性功能、移宫换调等方面，逐渐形成明确的概念。公元前第十一世纪中期十二律的音律体系已经完成，七声音阶已经开始被应用。

第四章　春秋、战国

（公元前 770—前 221）

一、概　　况

春秋时期使用了铁器，改进了耕作技术，农作物的产量提高。农村公社的土地不再按肥瘠分配。土地就逐渐成为农民的私有财产，贵族也开始侵占土地。农村公社的土地集中分配制逐渐瓦解，个体经济进一步发展，新兴的地主阶级逐渐出现。

春秋后期贵族内部的斗争非常激烈，许多贵族的地位发生了动摇。学术文化逐渐走出高级贵族的圈子，扩大到下级中间去。由没落贵族家庭出身的孔子总结了“官府之学”，开创了“私学”。到了战国时期，主要代表新兴地主阶级利益的“士”，在政治上更加活跃起来。在学术思想上出现了“百家争鸣”的局面，一方面反映着阶级分化和阶级斗争的日趋复杂和尖锐化，另一方面，也标志着思想上较大的解放和文化上进一步的发展。

士大夫阶层接近了民间，对民歌的收集、整理、编辑和加工的工作，作出了一定的贡献。春秋时，孔子（前 551—前 479）编成了中国历史上第一部诗歌总集——《诗经》；战国时，屈原（前 340—前 278）对南方民歌做了许多整理加工的工作，开创了《楚辞》的流派。

春秋、战国时期，随着冶铁技术的发展，产品增多，分工逐渐细致，商品的交换得到了发展。战国时期，人们掌握了铁工具，生产

效率提高，手工业更加发展起来；从冶铁业、皮革业、丝织业、漆器业等分工的手工业中间，涌现出不少精致的产品。商品的流转，更加扩大，各国都城和某些交通要道上的城市，如齐国的临淄、赵国的邯郸、秦国的咸阳、楚国的郢、还有一个号称“居天下之中”的陶，都是当时有名的城市。

大城市的商业，各国之间的战争和人民的超国界活动，对文化交流起了一定的促进作用。

在春秋时期中，华、夏各族合称为中国，而其他各族则与邻接的华、夏各族有着密切关系，或者与华、夏各族杂居共处。在生产力发展的时候，其他各族与华、夏各族间通过各种方式的接触和文化的交流，社会发展水平，也逐步接近，区别逐渐减少，开始了各族人民之间的大融合。

随着农业、手工业生产和商品经济的发展，民间的音乐文化呈现了前所未有的繁荣景象，各地区、各民族的人民，既各有其特殊的音乐及唱奏的经验，又不时互相交流，互相影响，各地区、各民族人民的共同努力，推动着音乐艺术更快地向前发展。

西周初期规定的礼乐制度，随着王权的衰落而失效。在春秋、战国时期剧烈的社会变革和政治改革运动中，代表着不同阶级利益的人们抱着不同的观点和态度，在音乐思想领域里展开了尖锐的斗争。春秋时出现了中国历史上第一部有着完整体系的音乐理论著作——《乐记》。战国时儒家、道家、墨家都发表了他们有关音乐的理论。

在乐律理论方面，此时也产生了“三分损益法”。

《诗经》、《乐记》、三分损益法等的出现，标志着这一时期中国音乐艺术发展的程度，也为以后音乐的发展奠定了坚实的基础。

二、民歌的收集和以民歌为基础的创作活动

【“采风”制度】　从历史记载中，可以看出，在周朝有一种收集民歌的制度，叫做“采风”(采访风俗)❶。采风的制度，是统治阶级为了自己的利益而规定的。其目的是要通过民歌来观察人民的反映和对统治者的情绪，同时是要利用民歌，作为统治的工具。但现实主义的民歌，是与统治者的意图有矛盾的。为了使它们适于供自己利用，统治者对民歌，不能不有一定的政策。从周朝开始，统治者对民歌所取的政策：第一，是通过采风以掌握民歌；第二，是派专人修改民歌，然后再由统治者自己审查那些已经修改的民歌❷；第三，如上面在讲到周朝燕礼所用的音乐节目时所已提到的那样，是进行有着政治目的的选剔和运用；第四，是利用民歌的音乐形式来抒写统治阶级方面的思想感情，如《诗经》中《大雅》和《小雅》中间的歌曲；第五，是对某些民歌，掩盖其原来意义，对之进行歪曲的解释。因为如此，所以，那含有不少优秀民歌的《诗经》，经过了在封建社会中的长期运用，会在封建思想的迷雾的笼罩之中，隐没了它固有的光辉。但除此之外，在另一方面，统治阶级从其主观意图出发所推行的采风制度，就其客观效果而言，却也有着一定的积极作用。虽然经过了选剔和修改，它仍然因此而为我们保存和传下了不少劳动人民集体创作的优秀诗歌，只要能揭开其表面笼罩着的迷雾，剔除其歪曲的成分，我们仍然能够从而看到我们现实主义的早期源头。即使在那些由统治阶级文人所写成的诗歌中，有些也对统治阶级自己的坏事，进行了揭露和讽刺；而且在语汇的提

❶《礼记·王制》：“天子五年一巡狩，命大师陈诗以观民风。”《汉书·艺文志》：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”　❷《国语》：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献典，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，……耆艾修之，而后王斟酌焉。”

炼、描写的细致、形式的多样等方面，在我国歌曲继承和发展的道路上，仍有着一定的贡献。

【最早的诗歌总集——《诗经》】《诗经》是孔子所编。孔子很爱好音乐，也很懂得音乐。他平时教学生，是把诗歌作为重要科目之一。他根据周朝政府收集的三千多首诗歌❶，自己又在旅行中亲自进行了现场采访和核对❷，在公元前484年，编成了一部包含305首歌辞的精选的歌辞集。这就是现在的《诗经》。因为孔子是属于“士”的阶层，所以，它所编的《诗经》，有着它的阶级局限性。《诗经》中的歌曲共分三类：

1．《风》　包括十五国的民歌；地域范围，约相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北省的北部和四川省的东部；时间上约包括从周初（约前1066）到春秋中期（约前570）近500年间的作品。

2．《雅》　是贵族文人在学习了民间歌曲之后，发抒自己的思想感情的作品；其中有不少反映现实，同情人民，暴露统治阶级内部矛盾的好作品。

3．《颂》　是王在祭自己的祖先时所用的乐歌。

三类中间，第一类《风》是《诗经》里的精华，其中大部分的民歌，相当全面地反映了当时社会生活的真实面貌，其中有的有着一定的民主性与现实性。其所反映的内容，有关于劳动生活❸，阶级压迫与阶级觉醒❹，统治者的荒淫无耻❺，人民生活的苦痛❻，爱国精神❼，人民的乐观主义精神❽，民间和谐、欢乐、坚贞不渝的爱情

❶《史记·孔子世家》：“古者诗三千余首，及至孔子，去其重，……取三百五篇。”❷《论语·子罕》：“子曰：‘吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。’”❸《豳风》：《七月》。❹《魏风》：《伐檀》、《硕鼠》。❺《鄘风》：《墙有茨》、《载驰》，《齐风》：《南山》，《陈风》：《株林》等。❻《召南》：《小星》，《邶风》：《式微》、《击鼓》，《唐风》：《鸨羽》，《豳风》：《鸱鸮》。❼《鄘风》：《载驰》。❽《周南》：《芣苢》，《魏风》：《十亩之间》。

生活❶等方面；也有关于青年男女的歌舞盛会的❷。下面引两首歌词为例。

原　　文	大　　意
硕鼠，硕鼠，无食我黍！	大老鼠，大老鼠，不要再吃我的黄米！
三岁贯女，莫我肯顾！	我服侍了你三年，你却不肯给我一点儿照顾！
逝将去女，适彼乐土。	我去了，要离开你，到那快乐的地方。
乐土，乐土，爰得我所。	在快乐的地方，才有我安居的场所。
硕鼠，硕鼠，无食我麦！	大老鼠，大老鼠，不要再吃我的麦！
三岁贯女，莫我肯德！	我服侍了你三年，你却不肯给我一点儿恩惠！
逝将去女，适彼乐国。	我去了，要离开你，到那快乐的国家。
乐国，乐国，爰得我直。	在快乐的国家，才能得到我公正的待遇。
硕鼠，硕鼠，无食我苗！	大老鼠，大老鼠，不要再吃我的苗！
三岁贯女，莫我肯劳！	我服侍了你三年，你却不肯给我一点儿安慰！
逝将去女，适彼乐郊。	我去了，要离开你，到那快乐的郊野。
乐郊，乐郊，谁之永号！	听吧，在那快乐的郊野，是谁在歌唱与欢呼！

——《魏风·硕鼠》

这里，人民将剥削自己的统治者，比之于窃食庄稼的大老鼠，指摘他们的忘恩负义，藐视他们，并且述说自己决定离开他们，寻求美好生活的愿望。在这里，阶级的觉醒发出了正义的呼声，开启

❶《卫风》：《木瓜》，《郑风》：《溱洧》、《萚兮》、《出其东门》，《鄘风》：《柏舟》。　❷《陈风》：《宛丘》、《东门之枌》。

了对于未来光明的幻想。

原文	大意
溱与洧，方涣涣兮。	溱、洧两条河中，春水正当上涨。
士与女，方秉蕑兮。	男女青年们，手执着兰草，喷出清香。
女曰"观乎？"士曰"既且。"	女的说："去看看，好么？"男的说："已经看过了。"
"且往观乎？洧之外，洵訏且乐"。	女的说："再去看看，好么？洧河的边上，真是开旷，真是快乐。"
维士与女，伊其相谑，	男女青年们，欢笑盈盈，
赠之以勺药。	互赠芍药，以表示深情。
溱与洧，浏其清矣。	溱、洧两条河中，流水又深又清。
士与女，殷其盈矣。	男女青年们，来往成群。
女曰"观乎？"士曰"既且"。	女的说："去看看，好么？"男的说："已经看过了。"
"且往观乎？洧之外，洵訏且乐。"	女的说："再去看看，好么？洧河的边上，真是开旷，真是快乐。"
维士与女，伊其将谑，	男的与女的，欢笑更加高兴，
赠之以勺药。	互赠芍药，以表示深情。

——《郑风·溱洧》

郑国风俗，每年三月里头一个巳日，是一个欢乐的节日❶。这时候男女青年，在溱、洧两河之上，嬉笑欢乐，互赠香草，以表示

❶《毛诗传笺通释》："《初学记》引《韩诗章句》云：'郑国之俗，三月上巳，于溱、洧两水之上，招魂续魄，秉兰拂除不祥。'"

爱情。在上述的歌中，流露着青年男女们天真活泼、自由欢乐的神情。

第二类《雅》，是贵族文人作品。作者不能超脱自己阶级的局限性；他们的写作往往是从维持旧有统治阶级的利益出发。但其中有些作品，也在一定程度上，反映了现实；揭发了当政者的昏庸暴虐❶，描写了受迫害者的痛苦情形❷，描写了农业生产❸等等。

第三类《颂》，是颂扬统治阶级的诗歌❹——颂扬封建领主的"武功"、"文德"，叙述生产成绩，归功于封建领主，强调祭祀的神圣性等等。从其中有些描写农事、生产的诗篇❺，可以看出，统治者们，如何发动大规模的农奴劳动，利用劳动果实，满足自己的欲望，粉饰太平等的情形。但从另一方面，从某些诗篇中，也可以看出当时的精神面貌；从它们所歌颂的人物中，又可看到某些民族英雄，曾经推动当时社会的进步。所以，即使在《颂》的中间，也还有着极少数含有民主性的作品。

这三类诗歌，就其写作的风格和所用的语汇来看，也有着相当的区别。第一类《风》，用的语汇，比较通俗、明瞭，写作的风格也比较朴素、自然、流利。第二类《雅》，所用的语汇比较丰富，在心理和形象的刻划上比较细致，篇幅也比较长；可以看出，在艺术上已经过专业的提高。第三类《颂》，一般说来，语汇比较简省，语义比较晦涩，句法不如民歌那样整齐；可以看出，除了这里包含一部分前代统治阶级所曾用过的一些歌篇之外，这时候统治阶级所新作的歌篇，在文体上，同后来各个时期的统治阶级有着相似的倾向，其特点是，脱离当时活生生的语言，喜欢运用属于更古时期的语言

---

❶《小雅》：《正月》、《四月》。 ❷《小雅》：《小弁》、《巷伯》。 ❸《小雅》：《信南山》、《甫田》、《大田》。 ❹《周颂》：《清庙》、《思文》、《维天之命》、《武》等。 ❺《周颂》：《噫嘻》、《载芟》、《良耜》等。

——当时的古文，以表示自己不同于大多数普通人民。

后来各时期中统治阶级所特别重视的所谓“雅乐”，可以说，主要是从这时期中的《雅》、《颂》的传统发展而来。而且更多的继承了《颂》的反现实的思想实质和脱离群众的艺术倾向。那就注定了它在每一时期中，在人民面前，因不能起积极作用，而归于失败。

【南方的民歌和屈原的创作】 上述《诗经》中的《国风》，绝大部分是北方的民歌。南方的民歌，不在“采风”所及的范围以内，没有得到全面的集中和整理，因之散失很多。在断片的记载中，留传下来一些公元前第六至第四世纪的歌曲❶-❻，为数不多，从这些歌曲流传地区来看，已涉及现在长江流域的江苏、浙江、湖北等省。

这时期的南方民歌，除了散见于记载的一些之外，独独得到系统的集中和整理的是楚国的《九歌》。

《九歌》是楚国南部——相当于现在湖南省地区——民间祭祀时唱的一套歌曲。这套歌曲的词，现在保存在伟大的爱国诗人屈原(前340——前278)和属于他的流派的作家的诗歌集子——《楚辞》里面。这一部分歌曲，和屈原的别的作品不同，它们原来都是

❶公元前第六世纪有《徐人歌》。《乐府诗集》卷八三:“刘向《新序》曰: 延陵季子将聘晋，带宝剑以过徐君。徐君观剑不言，而色欲之。季子未献也，然其心许之矣。使反，而徐君已死。季子于是以剑带徐君墓树而去。徐人乃为之歌。”其歌辞为:“延陵季子兮不忘故，脱千金之剑兮带丘墓。” ❷公元前第五世纪有《接舆歌》、《孺子歌》、《越人歌》、《采葛妇歌》。 ❸《接舆歌》见《论语·微子》。原文:“楚狂接舆歌而过孔子曰: 凤兮，凤兮！何德之衰！往者不可谏，来者犹可追。已而，已而！今之从政者殆而！” ❹《孺子歌》见《孟子·离娄》。原文:“有孺子歌曰: 沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。孔子曰: 小子听之: 清斯濯缨，浊斯濯足矣；自取之也。”按沧浪，河名，在现在的湖北省，源出江陵县的西北。 ❺刘向《说苑·善说篇》载《越人歌》，是公元前第五世纪时鄂君子皙泛舟时听到越人所唱的歌。歌辞为:“今夕何夕兮搴洲中流？今日何日兮得与王子同舟？蒙羞被好兮不訾诟耻。心几顽而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心说君兮君不知！” ❻《采葛妇歌》见《乐府诗集》。原小序:“《吴越春秋》曰:《采葛》，越之妇人伤越王用心，乃作若何之歌。”其歌辞为:“尝胆不苦味若饴。今我采葛以作丝。”

人民的作品，不过经过了屈原的加工整理而已。楚国的民间相信鬼神，有祭祀的风俗；祭祀的时候有男巫和女巫参加❶。《九歌》就是民间祭祀时应用的一套乐歌；名为《九歌》，其实不止九个歌曲，而有十一个歌曲；这十一个歌曲，依着所祭的不同神鬼，有着不同的标题。它们是：

《东皇太一》——叙述祭天神的排场；
《云 中 君》——祭女性的云神的歌；
《湘　　君》——祭《湘水》男神的歌；
《湘 夫 人》——祭《湘水》女神的歌；
《大 司 命》——祭主寿命的男神的歌；
《少 司 命》——祭主寿命的女神的歌；
《东　　君》——祭太阳神的歌；
《河　　伯》——祭男性的河神的歌；
《山　　鬼》——祭女性的山神的歌；
《国　　殇》——赞颂阵亡烈士的歌；
《礼　　魂》——祭祀结束时所唱的歌。

古时民间祭神的时候，也正是青年男女讲恋爱的时候。在这些祭神的歌中，绝大部分是恋歌。在《云中君》和《少司命》中，是男人向女神求爱；在《大司命》和《河伯》中，是男神向女神求爱；在《湘君》、《湘夫人》和《山鬼》中是叙述女神的失恋❷。都是借着人神的关系描写男女恋爱的心情。引《少司命》原词和郭沫若的译文为例：

原　　词	译　　文
秋兰兮蘼芜，罗生兮堂下，	兰草花，蘼芜芽，生满在堂下，
绿叶兮素枝，芳菲菲兮袭予。	香气袭人呵，绿的叶子白的花。

❶《楚辞集注·九歌第二小序》："昔楚南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀；其祀必使巫觋作乐歌舞以娱神。"　❷郭沫若《屈原赋今译》37—38页。

夫人兮自有美子，	你看人人都有配偶，
荪何以兮愁苦？	少司命，你为什么独自苦咨嗟？
秋兰兮青青，	兰花真茂盛，
绿叶兮紫茎。	绿的叶子紫的茎。
满堂兮美人，	满堂都是美男子，
忽独与余兮目成。	你忽然对我眼传情。
入不言兮出不辞，	你来时不说话，去时不告辞，
乘回风兮载云旗。	你乘着风云，忽然又飞去。
悲莫悲兮生别离。	悲呵悲，最悲是别离。
乐莫乐兮新相知。	乐呵乐，最乐是相思。
荷衣兮蕙带，	荷花衫子蕙花带，
儵而来兮忽而逝。	你忽然去，忽然又来。
夕宿兮帝郊，	你晚上睡在天宫，
君谁须兮云之际？	在云端为谁等待？
与女游兮九河，冲风至兮水扬波；	想和你在天池中洗澡，
与女沐兮咸池，晞女发兮阳之阿。	想看你把头发晒干。
望美人兮未徕，	我盼望你，不见你来，
临风怳兮浩歌：	临风惆怅，唱起歌来呼唤：
"孔盖兮翠旍。	"孔雀翎，车上顶；翡翠毛，旗上旌。
登九天兮抚彗星。	登上九重天，伸手摸着彗星。
竦长剑兮拥幼艾。	右手挺着长剑，左手抱着美人。
荪独宜兮为民正！"	少司命呵，只有你才是我的生命！"

《国殇》热烈地歌颂了在卫国战争中壮烈牺牲的英勇将士，充满着爱国主义的精神。它塑造的英雄形象，描绘的勇毅精神，到今天仍旧向我们焕发着灿烂的光彩。下面是两千两百多年以前的原

歌词和晚近郭沫若的译文❶。

原　　词	译　　文
操吴科兮被犀甲。	盾牌手里拿，身披犀牛甲。
车错毂兮短兵接。	敌我车轮两交错，刀剑相砍杀。
旌蔽日兮敌若云，	战旗一片遮了天，敌兵仿佛云连绵。
矢交坠兮士争先。	你箭来，我箭往，恐后争先，谁也不相让。
凌余阵兮躐余行，	阵势冲破乱了行，
左骖殪兮右刃伤。	车上四马，一死一受伤。
霾两轮兮絷四马，	埋了两车轮，不解马头缰，
援玉枹兮击鸣鼓。	擂得战鼓鼕鼕响。
天时怼兮威灵怒，	天昏地暗，鬼哭神号，
严杀尽兮弃原壄。	片甲不留，死在疆场上。
出不入兮往不返，	有出无入，有去无还，
平原忽兮路超远。	战场渺渺路遥远。
带长剑兮挟秦弓，	身首虽异地，敌忾永不变：
首虽离兮心不惩。	依然拿着弯弓和宝剑。
诚既勇兮又以武，	真有力量又有勇，
终刚强兮不可凌。	刚强绝顶谁能动；
身既死兮神以灵，	身子虽死，精神永不磨，
魂魄毅兮为鬼雄！	永远是鬼中的英雄。

屈原名平，是楚国的贵族。他青年时代，曾在宫廷中担任楚怀王的左徒❷。在楚怀王早期政治比较开明的时候，对于屈原颇加信任。但屈原的正派作风，遭到腐败的卖国的贵族们的反对。怀

❶郭沫若《屈原赋今译》34—36页。　❷左徒，谏官之类，是国王的近臣。

王终于听信了谗言，疏远了屈原，把他流放出去。屈原在流放期间，看到祖国的屈辱和危殆，写出了许多沉痛的诗歌。

流放中间长期的流浪生活，使屈原走向民间，接近人民，深深受到民间歌曲的感染。一方面他热爱民间歌曲，做了不少整理和加工的工夫；另一方面，他从民间歌曲中吸取了养料，自己也用民间歌曲的风格写作了不少诗歌。他的《天问》、《九章》、《招魂》、《离骚》等作品，在形式上，都是符合于音乐要求的歌曲。他是中国古代杰出的爱国诗人。他的诗歌，继承和发展了楚国的民间歌曲传统，是诗，也是歌。在形式上，在风格上，与《诗经》里面所留下的早期北方民歌，有着显著的区别；在内容上，是代表着一个失意贵族的阶级感情。

【说唱音乐的远祖——《荀子·成相篇》】 今天中国有几百种用来讲唱故事的歌曲，我们称之为说唱音乐。说唱，有时亦称为"说书"。"说书"，最早见于《墨子耕柱篇》，原文为："能谈辩者谈辩，能说书者说书。"《汉书·艺文志》载"小说十五家"，并且说，"小说家者流，盖出于稗官；街谈巷语，道听涂说者之所造也。"古代的"小说"，是要"说"的；所谓"小说"，无异于今天说唱的本子。上引《汉书·艺文志》中的话，指出了古代小说和正史的区别；这句话，用于后来的说书与历史的区别，其实也能适用。这种"说书"或"小说"，究竟有没有唱，可还说不定。但至迟到了公元前第三世纪的时候，就有可唱的本子留下来了。在那时的作品中间，已经可以看到一种说唱音乐的远祖，就是荀子(活动时期，约从公元前286至公元前238年)的《成相篇》。《成相篇》的内容是揭露统治者的愚蠢，要求他们改变作风，进行开明的政治；在性质上，它不是讲故事，而是讲道理；在形式上，它是用一种叫做"相"的击乐器打着节奏而同时歌唱的一种诗篇，可能同今天的《快板》和《莲花落》等说

唱音乐差不多。

相又叫舂牍❶，是用几尺长(一二尺至六七尺不等)、几寸直径的粗竹筒制成的一种乐器；奏起来是用两手捧着舂击地面，打出节奏。古代劳动人民在舂米或筑地时，常常唱着歌曲以为助力，叫做"相"❷。这种称为"相"的乐器，是由这类劳动中间所用的杵发展而来。

三、乐曲的艺术性

从这时期各种歌辞中所显示的艺术性，如反映社会生活的深刻程度，塑造艺术形象的鲜明程度，叙述、烘托、比喻等艺术思维的多样变化等等，可以推知，与之紧密结合的音乐，也有着相应的发展。但因为曲调已经失传，无法得到具体的音乐例证，而关于歌辞的艺术性方面，则在近年来新出的文学史中，已有着详细的分析，所以这里不拟多谈。下面所要谈的，仅是我们在这些歌辞中所能看到的一些音乐上的艺术形式。

【《诗经》中所包含的各种曲式】 从《诗经》第一类《国风》的歌辞中间，最容易看出民歌曲调的重复和变化情形。从第二类《雅》——包括《小雅》和《大雅》——的歌辞中间，也可以看出，在贵族文人的写作后面，有着民间的歌曲为基础；它们的结构形式，大体与民歌相同，是出于民歌的体系。只有第三类统治者所特别重视的《颂》，见得是比较杂乱、不规则，很少与民歌有共同之处。除了《颂》可不予注意以外，在《国风》和《雅》两类歌曲中间，我们可以看到十种不同的曲式。

(一) 一个曲调的重复——例如《国风·周南》中的《桃夭》：

❶唐杨倞《荀子·成相篇注》："相乃乐器，所谓舂牍。" ❷《礼记·曲礼》："邻有丧，舂不相。"

(1) 桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。

(2) 桃之夭夭，有蕡其实。之子于归，宜其家室。

(3) 桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

（二）一个曲调的后面用副歌——例如《国风·召南》中的《殷其靁》：

(1) 殷其靁，在南山之阳。何斯违斯，莫敢或遑？

（副歌）振振君子，归哉归哉！

(2) 殷其靁，在南山之侧。何斯违斯，莫敢遑息？

（副歌同）。

(3) 殷其靁，在南山之下。何斯违斯，莫或遑处？

（副歌同）。

（三）一个曲调的前面用副歌——如《国风·豳风》中的《东山》：

(1) （副歌）我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。

我东曰归，我心西悲。制彼裳衣，勿士行枚。

蜎蜎者蠋，烝在桑野。敦彼独宿，亦在车下。

(2) （副歌同）。

果臝之实，亦施于宇；伊威在室，蟏蛸在户。

町畽鹿场，熠燿宵行。不可畏也，伊可怀也。

(3) （副歌同）。

鹳鸣于垤，妇叹于室。洒埽穹窒，我征聿至。

有敦瓜苦，烝在栗薪。自我不见，于今三年。

(4) （副歌同）。

仓庚于飞，熠燿其羽；之子于归，皇驳其马。

亲结其缡，九十其仪。其新孔嘉，其旧如之何？

（四）在一个曲调的重复中间，对某几节音乐的开始部分，作一些局部的变化；这种手法，在后来的发展中间，称为“换头”——例如《小雅》中的《苕之华》是在第三节上用换头：

(1) 苕之华，芸其黄矣。心之忧矣，维其伤矣！

(2) 苕之华，其叶青青。知我如此，不如无生！

(3) 牂羊坟首，三星在罶。人可以食，鲜可以饱。

又如《国风·秦风》中的《车邻》，在第二、第三节上用了更加发展的换头手法：

(1) 　　　　　　有车邻邻，有马白颠。未见君子，寺人之令。

(2) 阪有漆，隰有栗。既见君子，并坐鼓瑟。今者不乐，逝者其耋。

(3) 阪有桑，隰有杨。既见君子，并坐鼓簧。今者不乐，逝者其亡。

（五）在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子——例如《国风·召南》中的《行露》：

（引子） 厌浥行露，岂不夙夜？谓行多露。

(1) 谁谓雀无角？何以穿我屋？谁谓女无家？何以速我狱？虽速我狱，室家不足！

(2) 谁谓鼠无牙？何以穿我墉？谁谓女无家？何以速我讼？虽速我讼，亦不女从！

（六）在一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声——例如《国风·召南》中的《野有死麕》：

(1) 野有死麕，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。

(2) 林有朴樕；野有死鹿，白茅纯束。有女如玉。

（尾声） 舒而脱脱兮，无感我帨兮，无使尨也吠。

（七）两个曲调各自重复，联接起来，构成一个歌曲——例如《国风·郑风》中的《丰》：

（第一调） (1) 子之丰兮，俟我乎巷兮；悔予不送兮。

　　　　　(2) 子之昌兮，俟我乎堂兮；悔予不将兮。

（第二调） (3) 衣锦褧衣，裳锦褧裳。叔兮伯兮，驾予与行。

　　　　　(4) 裳锦褧裳，衣锦褧衣。叔兮伯兮，驾予与归。

《小雅》中的《鱼丽》也是用同样的形式。

（八）两个曲调有规则地交互轮流，联成一个歌曲——例如《大雅》中的《大明》：

（第一调）　(1) 明明在下，赫赫在上。天难忱斯，不易维王。天位殷适，使不挟四方。

（第二调）　(2) 挚仲氏任，自彼殷商，来嫁于周，曰嫔于京，
乃及王季，维德之行。大任有身，生此文王。

（第一调）　(3) 维此文王，小心翼翼，昭事上帝，聿怀多福；厥德不回，以受方国。

（第二调）　(4) 天监在下，有命既集。文王初载，天作之合；
在洽之阳，在渭之涘；文王嘉止，大邦有子。

（第一调）　(5) 大邦有子，伣天之妹；文定厥祥，亲迎于渭；造舟为梁，不显其光。

（第二调）　(6) 有命自天，命此文王，于周于京，缵女维莘，
长子维行，笃生武王，保右命尔，燮伐大商。

（第一调）　(7) 殷商之旅，其会如林。矢于牧野，维予侯兴。上帝临女，无贰尔心。

（第二调）　(8) 牧野洋洋，檀车煌煌，驷騵彭彭。维师尚父，
时维鹰扬，凉彼武王，肆伐大商，会朝清明。

（九）两个曲调不规则地交互轮流，联成一个歌曲——例如《小雅》中的《斯干》：

（第一调）　(1) 秩秩斯干，幽幽南山。如竹苞矣，如松茂矣，
兄及弟矣，式相好矣，无相犹矣。

（第二调）　(2) 似续妣祖，筑室百堵，西南其户；爰居爰处，爰笑爰语。

（第二调）　(3) 约之阁阁，椓之橐橐；风雨攸除，鸟鼠攸去，君子攸芋。

（第二调）　(4) 如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞：君子攸跻。

（第二调）　(5) 殖殖其庭，有觉其楹；哙哙其正，哕哕其冥：君子攸宁。

（第一调）　(6) 下莞上簟，乃安斯寝。乃寝乃兴，乃占我梦。
吉梦维何？维熊维罴，维虺维蛇。

（第二调）　(7) 大人占之：维熊维罴，男子之祥；维虺维蛇，女子之祥。

（第一调）　(8) 乃生男子：载寝之床，载衣之裳，载弄之璋；
其泣喤喤；朱芾斯皇，室家君王。

(第一调)　(9) 乃生女子：载寝之地，载衣之裼，载弄之瓦。
无非无仪；唯酒食是议，无父母怡罹。

（十）在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子；在其后，又用一个总的尾声——例如《国风·豳风》中的《九罭》：

(引子)　九罭之鱼，鳟鲂。我觏之子，衮衣绣裳。
(1) 鸿飞遵渚；公归无所，于女信处。
(2) 鸿飞遵陆；公归不复，于女信宿。
(尾声)　是以有衮衣兮，无以我公归兮，无使我心悲兮。

从这些可以看出，远在公元前第六世纪之前，我们的祖先，为了表达他们丰富的思想和感情，已经如何运用了重复的规律、整齐和变化的规律，掌握了有助于音乐逻辑思维的重要因素，创造了许多乐曲的变异形式。

在许多民歌以其原始简单形式存在的同时，其中有些民歌，似乎又已经过了进一步的艺术加工，以其更加复杂的形式表达出来。孔子说：

"师挚之始，关雎之乱，洋洋乎，盈耳哉！"《论语·泰伯》

现在《诗经》中保存下来的《关雎》歌词是如此：

(1) 关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
(2) 参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
(3) 求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。
(4) 参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
(5) 参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

仅从歌词看来，这好像仅代表一个简单的民歌形式——是同一曲调的五次重复而已。孔子所说的"乱"在那里呢？他可能是在上列歌词以外，是在同一曲调重复了五次之后。据孔子的描写，在表演《关雎》的乱的时候，其丰富的音乐仿佛充满了听者的耳朵。很可能，它有着华丽的光彩，热情的气氛；很可能，它已不像一般的

民歌那样，仅由一个人唱，而是有多人参加同唱；也很可能，它已不限于一般无伴奏的民歌唱法——所谓“徒歌”，而已有着器乐的伴奏与烘托。

作者对后汉郑玄(127—200)所作“乱”的解释很难同意。他说：

“师挚，鲁大师之名；始，犹首也。周道既衰，郑、卫之音作，正乐废而失节。鲁大师挚识《关雎》之声，而首理其乱。”

他站在封建统治者的立场，认为鲁大师挚曾头一个整理了《关雎》的音乐；其整理的目的，主要在恢复原始朴素形式，去掉其中因受了某些民间音乐的影响而产生的变化。事实恐怕适与之相反。作者以为：乱是有关音乐处理手法的一个专门名词，与上文所引“《武》乱皆坐”中的乱，是一个东西；鲁大师挚配合了《关雎》而创造的乱的音乐部分，正是非常动听的部分；鲁大师挚对于《关雎》，是作了音乐上的加工，而不是作了音乐上的简化；而孔子所称赞的，正是他加工创造的部分。

《关雎》用乱的这一情形使我们推知：在古代所谓“国风”中间，虽然包含着比较简单的原始歌曲形式，与今天所说的“民歌”，在意义上有其相同的一面；但同时又包含着比之一般的民歌更为复杂的艺术形式，与今天所说的民歌，又有其相异的一面。看来，古人对音乐的分类，并不像我们今天这样的细致，他们所用的分类名词，其含义比今天的名词更加广阔。不但这时候的“国风”是如此；其后汉代的“相和歌”，北魏至隋、唐时间的“清商乐”或“清乐”，宋代的“唱赚”，明、清以来的“小曲”、“小调”，也都有类似的情形。若用今天的说法，则可以说，它们都包括了从简单的民歌以至相当高级的艺术歌曲之间、多种多样艺术水平高低不同的音乐形式。

【《楚辞》中的几种曲式因素——“乱”、“少歌”和“倡”】　上文曾经讲到的《楚辞·九歌》中间的十一个歌曲，都是属于一般重复

同一曲调的民歌形式。但从屈原的创作歌曲中，则还可以看到另一些属于曲式的因素——就是"乱"、"少歌"和"倡"。

在屈原的作品中，用到"乱"的，一共有六个歌曲，就是«离骚»、«招魂»，以及«九章»中的«涉江»、«哀郢»、«抽思»和«怀沙»。

"乱"在内容和形式上的特点可以在乱与其前若干歌节歌词的比较中看出一些。先看«离骚»的乱：

[(1)—(90)从略]

(91)　抑志而弭节兮，　神高驰之邈邈。
　　　奏«九歌»而舞«韶»兮，　聊假日以媮乐。

(92)　陟升皇之赫戏兮，　忽临睨夫旧乡。
　　　仆夫悲余马怀兮，　蜷局顾而不行。

(乱曰：) 已矣乎！
　　　国无人，莫我知兮，　又何怀乎故乡？
　　　既莫足与为美政兮，　吾将从彭咸之所居。

«楚辞»中的"乱"，是什么东西呢？古代曾有人作过解释。后汉王逸«离骚注»云：

> "乱，理也，所以发理词旨，揔撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意陈词；或去或留，文采纷华。然后结括一言，以明所趣之志也。"

所谓"发理词旨"，"以明所趣之志"，不是作一个寻常结论的问题，而是突出主题思想，指出其最后的倾向。这在音乐上，就要求有适于发展到高潮的形式与之配合。作者以为，乱就是这样的形式。乱的内容可以多样：可以是华丽热情，如«关雎»，可以是雄壮、热烈和庄严、和平，如«大武»中间的两个乱，也可以是悲伤愤懑，如«离骚»，但其为高潮之所在则一。乱在«离骚»中是对其前多个歌节的节奏形式的突然变更——这一突然变更，就以前诸歌节所已肯定而且在人的感觉上所已稳定下来的节奏而言，会起出一定的"扰乱"或对比作用，从而增强音乐上特别紧张的高潮效果。«离骚»通

体由很多歌节构成；每一歌节都是由四行歌词构成；各歌节的节奏形式，大体上都与上引“乱曰”以前的两个歌节相同；很可能，它们都是对同一个短小曲调的重复应用。“乱曰”以后，才是最后乱的部分。乱一开头就用“已矣乎”一句表示出无可奈何的绝望心情。这一句，在节奏上是外加的；在内容上，是要求有能够深深刻画内心绝望心情的音乐，不适宜于轻轻带过。作者在其后的一行中，用“国无人”、“莫我知兮”，由两逗构成、中间顿断的句逗形式来表示他对绝望环境的毫不游移的决然的论断。这在节奏和旋律上又要求应用不同于其前各节的表达手法。

下面是《涉江》中的乱：

[(1)—(9)从略]

(10)　接舆髡首兮，　桑扈臝行。

　　忠不必用兮，　贤不必以。

　　伍子逢殃兮，　比干菹醢。

(11)　与前世而皆然兮，　吾又何怨乎今之人？

　　余将董道而不豫兮，　固将重昏而终身！

(乱曰：) 鸾鸟凤皇日以远兮，　燕雀乌鹊巢堂坛兮。

　　露申辛夷死林薄兮，　腥臊并御，芳不得薄兮。

　　阴阳易位，时不当兮，　怀信侘傺，忽乎吾将行兮。

在根据了内容的发展，参考了押韵的形式，把本歌区分成了若干歌节之后，觉得在各歌节之间的某些地方，仍存在行数不齐、句法参差等矛盾情形。可能本歌配有两个曲调；同时又可能，在配合了曲调，反覆歌唱中间，经过重叠、拖长、急过等歌唱方法的运用，有些参差的因素是可以统一起来的。本曲乱的部分，在节奏形式上，似乎也有突然的改变；在情调的表达上，似乎有尽情倾吐，一气呵成，一直贯串到底的气氛。

下面列《哀郢》、《怀沙》、《招魂》中的乱，供参考：

哀　郢

[前略]

(14)　尧舜之抗行兮，　瞭杳杳而薄天。
众谗人之嫉妒兮，　被以不慈之伪名。
(15)　憎愠惀之脩美兮，　好夫人之忼慨。
众踥蹀而日进兮，　美超远而逾迈。
(乱曰:)　曼余目以流观兮，　冀壹返之何时。
鸟飞反故乡兮，　狐死必首丘。
信非吾罪而弃逐兮，　何日夜而忘之?

怀　沙

[前略]

进路北次兮，　日昧昧其将暮。
舒忧娱哀兮，　限之以大故。
(乱曰:)　浩浩沅、湘，分流汩兮，　脩路幽蔽，道远忽兮。
怀质抱情，独无匹兮，　伯乐既没，骥焉程兮?
万民之生各有所错兮，　定心广志，余何畏惧兮?
曾伤爰哀，永叹喟兮，　世溷浊莫吾知，人心不可谓兮。
知死之不可让，愿勿爱兮，　明告君子，吾将以为类兮。

招　魂

[前略]

菎蔽象棊有六簙些，　分曹并进遒相迫些。
成枭而牟呼五白些，　晋制犀比费白日些。
铿钟摇簴揳梓瑟些，　娱酒不废沈日夜些。
兰膏明烛华镫错些，　结撰至思兰芳假些。
人有所极同心赋些，　酎饮尽欢乐先故些。
魂兮归来！反故居些！

（乱曰：）献岁发春兮汩吾南征。　菉苹齐叶兮白芷生。
路贯庐江兮左长薄，　倚沼畦瀛兮遥望博。
青骊结驷兮齐千乘。　悬火延起兮玄颜烝。
步及骤处兮诱骋先，　抑骛若通兮引车右还。
与王趋梦兮课后先。　君王亲发兮惮青兕。
朱明承夜兮时不可以淹。　皋兰被径兮斯路渐。
湛湛江水兮上有枫。　目极千里兮伤春心。
魂兮归来！哀江南！

从以上所见的乱的歌词例子看来，可以作三点推论：

1．乱有短有长，而一般则是长于其前的各个歌节。长，便于发挥。这说明了乱的形式，在一曲中，有适于突现高潮的作用。

2．大多数的乱，比之其前的多个歌节，在句法上都有突然的改变。这说明了在音乐上必然有节奏的改变。有节奏的改变，更适于配合高潮。这是可以理解的。也有在句法上看不出什么改变痕迹的乱，例如《哀郢》的乱。我们知道：句法的改变，固然常会引起节奏的改变；但句法不改变，也并不就此能说明，不能改变音节的长短，从而改变节拍的形式；因此，即使句法不改变，仍然并不排斥改变音乐上节奏效果的可能性。

3．乱若是高潮所在，则除了结构的长短，节奏的变化以外，可能在旋律的运用，速度的处理，音色的安排，唱奏者表达手法的运用等方面，都会有其突出之处。

我国在早于孔子的时代，就有乱的手法。有乱的手法，说明了当时的音乐创作艺术已经达到一定的高度；“乱”成为一个通用的专门名词，这又说明了这种手法，在当时已得到相当普遍的承认、肯定和应用。

至于“少歌”和“倡”，则与“乱”同时出现在《抽思》中间。将《抽思》歌词中有关的部分摘引如下：

[(1)—(9)从略]

(10)　善不由外来兮，　名不可以虚作。

　　　孰无施而有报兮，　孰不实而有穫？

(少歌曰:)　与美人抽思兮，　并日夜而无正。

　　　憍吾以其美好兮，　敖朕辞而不听。

(倡曰:)　有鸟自南兮来集汉北。

[又(1)—(4)从略]

(5)　何灵魂之信直兮，　人之心不与吾同？

　　　理直而媒不通兮，　尚不知余之从容。

(乱曰:)　长濑湍流泝江潭兮，　狂顾南行，聊以娱心兮。

　　　轸石崴嵬蹇吾愿兮，　超回志度，行隐进兮。

　　　低佪夷犹宿北姑兮，　烦冤瞀容，实沛徂兮。

　　　愁叹苦神，灵遥思兮，　路远处幽，又无行媒兮。

　　　道思作颂，聊以自救兮，　忧心不遂，斯言谁告兮？

这曲的结构是如此：

1. 在一个曲调重复了十次之后，
2. 用一个"少歌"作小结。
3. 之后，用"倡"引起后面的曲调(同一曲调或另一曲调)；
4. 在这个曲调五次重复之后，
5. 在末尾用乱作总结。

这里，"少歌"和"乱"同样是结束的段落；所不同的，似乎是：在一个需要用到两个结束段落的较大型的曲式中，少歌是前一小结性的小高峰之所在，乱是最后总结性的大高峰之所在。这样说来，《抽思》中的"少歌"和"乱"，其作用正相当于《大武》中间的两个"乱"。两者名词虽异，实际相同。而"倡"呢，则似乎是：在对前半曲作了小结，需要向下半曲过渡之时，中间插入的一个小小的过渡段落；其作用在更好地引起下半曲。

约后于屈原的时代几十年，荀况作《佹诗》，其末尾有"小

歌”❶。这小歌对于全曲起着总结的作用，与屈原作品中的乱，无大区别。

【《楚辞》中的几种曲式】　为便于对《楚辞》中的曲式作一个比较全面的概括，我们先对其中在结构形式上非常独特一曲，试作一次比较细致的分析。这曲就是《招魂》。将《招魂》的全部歌词，分段排列如下；为了便于分析，并用(A)(B)……(1)(2)等符号加注于其间：

招　魂❷

(A)　朕幼清以廉洁兮，　身服义而未沬；
主此盛德兮，　牵于俗而芜秽。
上无所考此盛德兮，　长离殃而愁苦。
帝告巫阳曰：
“有人在下，我欲辅之；　魂魄离散，汝筮予之。”
巫阳对曰：
“掌梦，上帝其难从。　若必筮予之，恐后之谢，
不能复用巫阳焉。”
乃下招曰：
“魂兮归来！
去君之恒干，何为四方些？　舍君之乐处，而离彼不祥些？

(B)　(1)“魂兮归来！东方不可以托些：　长人千仞，惟魂是索些。
十日代出，流金铄石些。　彼皆习之；魂往必释些！
归来兮！不可以托些！

(2)“魂兮归来！南方不可以止些：　雕题黑齿，得人肉以祀，其骨为醢些。

---

❶荀况的《佹歌》原词见《楚词后语》卷一。　❷据郭沫若考证，《招魂》是屈原的作品，“那是屈原在招楚怀王的魂。”（参看郭沫若《屈原赋今译·后记》。）

蝮蛇蓁蓁，封狐千里些。　　雄虺九首，往来倏忽，吞人以益其心些。

归来兮！不可以久淫些！

(3) "魂兮归来！西方之害，流沙千里些：　　旋入雷渊，爢散而不可止些。

幸而得脱，其外旷宇些。　　赤蟻若象，玄蠭若壶些。

五谷不生，藂菅是食些。　　其土烂人兮，求水无所得些。

彷徉无所倚，广大无所极些。

归来兮！恐自遗贼些！

(4) "魂兮归来！北方不可以止些：　　增冰峨峨，飞雪千里些。

归来兮！不可以久些！❶

(5) "魂兮归来！君无上天些：　　虎豹九关，啄害下人些。

一夫九首，拔木九千些。　　豺狼从目，往来侁侁些。

悬人以娭，投之深渊些。　　致命于帝，然后得瞑些。

归来！往恐危身些！

(6) "魂兮归来！君无下此幽都些：　　土伯九约其角觺觺些。

敦脄血拇，逐人駓駓些。　　参目虎首，其身若牛些。

此皆甘人。

归来！恐自遗灾些！

(7) "魂兮归来！入脩门些：　　工祝招君，背行先些。

秦篝齐缕，郑绵络些。　　招具该备，永啸呼些。

魂兮归来！反故居些！

---

❶郭沫若以为讲西方的前一歌节中的"彷徉"一行应移入讲北方的本歌节。其说甚是。但除此之外，作者颇疑，在讲西方、北方、天、幽都的诸歌节间，恐怕还有更多的错简之处。

(C) (1) “天地四方，多贼奸些。 像设君室，静闲安些：
高堂邃宇，槛层轩些。 层台累榭，临高山些。
网户朱缀，刻方连些。 冬有突厦，夏室寒些。
川谷径复，流潺湲些。 光风转蕙，汜崇兰些。
经堂入奥，朱尘筵些。
砥室翠翘，挂曲琼些。 翡翠珠被，烂齐光些。
蒻阿拂壁，罗帱张些。 纂组绮缟，结琦璜些。

“室中之观，多珍怪些。
兰膏明烛，华容备些： 二八侍宿，射递代些。
九侯淑女，多迅众些； 盛鬋不同制，实满宫些。
容态好比，顺弥代些。 弱颜固植，謇其有意些。
姱容修态，絙洞房些。 蛾眉曼睩，目腾光些。
靡颜腻理，遗视矊些。 离榭修幕，侍君之闲些。

“翡帷翠帐，饰高堂些。 红壁沙版，玄玉梁些。
仰观刻桷，画龙蛇些。 坐堂伏槛，临曲池些。
芙蓉始发，离芰荷些。 紫茎屏风，文缘波些。
文异豹饰，侍陂陁些。 轩辌既低，步骑罗些。
兰薄户树，琼木篱些。
魂兮归来！何远为些？

(2) “室家遂宗，食多方些： 稻粢穱麦，挐黄粱些。
大苦咸酸，辛甘行些。 肥牛之腱，臑若芳些。
和酸若苦，陈吴羹些。 胹鳖炮羔，有柘浆些。
鹄酸臇凫，煎鸿鸧些。 露鸡臛蠵，厉而不爽些。
粔籹蜜饵，有餦餭些。 瑶浆蜜勺，实羽觞些。
挫糟冻饮，酎清凉些。 华酌既陈，有琼浆些。
归来反故室：敬而无妨些。

(3) "肴羞未通，女乐罗些：

敶钟按鼓，造新歌些；　《涉江》、《采菱》，发《扬荷》些。

美人既醉，朱颜酡些；　娭光眇视，目曾波些。

被文服纤，丽而不奇些；　长发曼鬋，艳陆离些。

二八齐容，起郑舞些；　衽若交竿，抚案下些。

竽瑟狂会，搷鸣鼓些；　宫庭震惊，发《激楚》些。

吴歈蔡讴，奏大吕些。

士女杂坐，乱而不分些；　放敶组缨，班其相纷些。

郑、卫妖玩，来杂陈些；　《激楚》之结，独秀先些。

"菎蔽象棊，有六簙些；　分曹并进，遒相迫些。

成枭而牟，呼五白些。　晋制犀比，费白日些。

铿钟摇簴，揳梓瑟些。　娱酒不废，沈日夜些。

兰膏明烛，华镫错些。　结撰至思，兰芳假些。

人有所极，同心赋些；　酎饮尽欢，乐先故些。

魂兮归来！反故居些！"

(D) 乱曰：献岁发春兮，汩吾南征。　菉苹齐叶兮白芷生。

路贯庐江兮左长薄，　倚沼畦瀛兮遥望博。

青骊结驷兮齐千乘。　悬火延起兮玄颜烝。

步及骤处兮诱骋先，　抑骛若通兮引车右还。

与王趋梦兮课后先。　君王亲发兮惮青兕。

朱明承夜兮时不可以淹。　皋兰被径兮斯路渐。

湛湛江水兮上有枫。　目极千里兮伤春心。

魂兮归来！哀江南！

丰富而曲折的内容，要求有比较复杂的曲式与之适应。本曲中(A)的部分，叙述巫阳如何奉了上帝的命令，到下界来招那个魂，以引起全曲，并为其后的部分作准备；这种手法已与后来宋代

歌曲中的"致语"，歌舞表演中的"勾队"，金、元诸宫调中"引辞"，明代传奇中的"家门大意"，颇有类似之处——即使把它看作后来那些东西的原始雏型，亦无不可。(B)巫阳先从反面说起，警告那个魂，说，东、南、西、北、天上、地下，都去不得，还是"归来"，回到"故居"的好。在这一部分中，似乎是用同一个相当抒情的曲调，反覆连唱七次。(C)然后巫阳又从正面诱导那个魂，说，"故居"有何等美丽的宫室苑囿，其中有何等美丽的人物，美丽的陈设；有何等丰富的饮食；有何等动人的乐舞，何等有趣的玩好等等。这些数说不尽华丽的生活情景，从巫阳的口中涌流出来。配合这种内容的曲调，应该是偏于叙述性的，是相当有气势的，其节奏可能是相当快速的；与前面所已出现的曲调相比，应该有其显然不同的特点。(D)在诗人心中浮起了一幅欢乐的画图——是对楚国历史中一次君臣同乐的情事的回忆❶和怀想：一个春天，在南方梦泽中，和王在一起，带着庞大的车队，在射击野兽。但憧憬消逝了，存在的仍是眼前景物。于是乎诗人不得不在哀伤的心情中间，招呼王的魂归来。这部分，收束全曲的"乱"，是以遥远的想像开始，以寄托哀伤情绪的呼声作结。这样的想像和呼声，又要求音乐上能有深刻的表达。总之，能配合《招魂》这样段落分明、转折多变、华彩缤纷、感情深挚的歌词的，应该是一套艺术性相当高而且很不寻常的曲调。

仅从屈原的作品，已可看出，在当时楚国的歌唱音乐中，至少已存在四种不同的曲式：

1. 民歌形式；一个简单曲调的多次重复，如《九歌》中的各曲。

2. 随着内容的要求，音乐的艺术性得到相应的提高；乱的手

❶《战国策》，楚卷第五，"宣王。"

法，经常得到应用。有乱的歌曲的最简单的形式，是在一个或两个曲调的若干次重复之后，在末尾加用乱；如，《离骚》、《哀郢》、《怀沙》。

3．有兼用"少歌"、"倡"、"乱"的，中间重起，两次结束，前后两截相联的曲式；如《抽思》。

4．前有总起，中间有显著的曲调变化，后有总结的曲式；如《招魂》。

可见，在这时候，是有着艺术水平高低不同的多种歌曲形式同时存在。

【《成相篇》中的说唱音乐节奏】　这个分为三大段的相当长篇的说唱本子，包含着同一节奏形式的五十六次重复。这节奏形式为：



五十六次重复中，除了偶然有极少数局部音节上增减的特例以外，有五十次重复，都是与上引例子完全一致。

在古代的曲式方面，虽然只能就现存的资料中看出一些，虽然我们明明知道，现存的资料，还远远不足以代表当时整个的面貌，但就从这些仅有的少数变化的例子，也已可以对当时歌曲创作形式的多样化，窥见一斑了。

公元前第六世纪时，孔子曾讲过音乐的一般规律，说一开头是声音融合在一起；尽情地唱奏下去，是一片和谐的部分，是光彩、明快的部分，是有条有理的部分；然后结束❶。我们对这种说法，虽然不容易完全了解，但至少感觉得到，在他所说的这种音乐中间，似乎已包含着曲调的宣叙、发展、高峰、结束等等的结构因素。

【歌曲中的调式变化】 公元前第三世纪中，屈原的学生宋玉曾对楚襄王（前298——前263在位）讲起当时几种歌曲的例子。其中有群众都能参加进去一同歌唱的民歌，也有只有少数有着高度修养的歌唱家才能演唱的艺术歌曲。讲到艺术歌曲的时候，宋玉曾有：引用第二度音，刻划第六度音，夹杂运用流动的第五度音❷的说法。这句话虽然不容易完全理解，但从他所提到的音阶中的几个音度看来，很可能与歌曲创作上的调式安排问题有关。又在公元前227年燕国的太子丹派荆轲到秦国去刺秦王。燕太子丹和许多朋友为荆轲送行。荆轲在离别的席上即兴创作了歌曲，又当场演唱。他起先所唱的是属于"变徵声"的调式（相当于以现代大音阶中的导音为结音的调式），大家听了，都悲伤流泪；后来所唱，是属于羽声的调式（相当于以现代大音阶中的第二度音为结音的调式），大家听了，都非常激动，显出愤怒的神情❸。这里，已经清楚地说出了荆轲在歌唱时所用的两种不同调式。

四、音乐生活和音乐表现技术的发展

【音乐与日常生活】 在这时候人们的日常生活中，随时随地

❶《论语·八佾》："子语鲁太师乐曰：'乐其可知也。始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。'" ❷刘向《新序》："引商刻羽，杂以流徵。" ❸《战国策·燕策三》："太子及宾客知其事者，皆白衣冠送之，至易水上。既祖取道。高渐离击筑，荆轲和而歌。为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰，'风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！'复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。"

都可以听到音乐的声音。伍子胥曾经在吴国的市上吹篪要饭❶。庄子在妻死后，曾击着陶制的食具唱歌❷。秦国的人击着日常的用具，如放水的瓮，盛食物的罐，甚至仅仅拍着自己的大腿，都可以作为歌唱的伴奏❸。又如上面所说，荆轲将出发时，在临别的酒席上，曾当场歌唱。人们在舂米时唱歌，在街巷里也唱歌；在日常生活中如此的经常唱歌，以至于在乡里中有丧事的时候，需要有明文规定❹，才能使唱歌的声音，暂时停止下来。

生产力提高，工商业发展，城市的音乐也就日益繁荣起来。公元第四世纪中期，在经济条件比较优越的大城市，象齐国的临淄，会奏乐器的人就比较多——当时有人说，那里人人会奏乐器❺，那虽然未免夸大了一些。这时期中，已有农村破落农民，流向商业中心，靠音乐维持生活的现象；其中有些人成为倡优——乐工和妓女。史家司马迁在讲到这时候商业活动的时候，往往附带提到倡优的情况❻，这是可以理解的。

【民间歌唱家】　这时候，有些杰出的民间歌唱家，对音乐文化在群众间的传播，产生了不小的影响。如淳于髡对孟轲（前372——前289）所说，在他以前，卫国因为有一位好歌手王豹住在淇水边上，所以住在河水（古河名）以西一带的人特别善于唱歌；齐

---

❶《史记·范雎传》："伍子胥至于陵水，无以糊其口，鼓腹吹篪，乞食于吴市。"❷《庄子·至乐》："庄子妻死。惠子吊之。庄子则方箕踞鼓盆而歌。"　❸《史记·李斯列传》："夫击瓮、叩缻、弹筝、搏髀而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。"　❹《礼记曲礼》："邻有丧，舂不相；里有殡，不巷歌。"　❺《战国策·齐一》：苏秦对齐宣王说："临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。"　❻《史记》中专讲商业活动情况的《货殖列传》中，曾提到："山东多鱼、盐、漆、丝、声、色；"中山的人，"丈夫相聚游戏，悲歌慷慨。……多美物，为倡优，女子则鼓鸣瑟，跕屣（跕是轻轻的踏步，跕屣，就是踏舞步），游媚富贵，入后宫，遍诸侯；""今夫赵女郑姬，设形容，揳（抚）鸣琴，揄（挥）长袂，蹑（轻轻的踏步）利屣（轻便的无跟的舞鞋），目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。"

国因为有一位好歌手绵驹住在高唐地方，所以，齐国西部的人也特别善于唱歌❶。

从下面一段记载，可以看出在当时的城市中间，有以教唱为职业的人，也有靠唱歌维持生活的人。记载大意说：

秦国有一位好歌手名叫秦青。另有一位歌者，名叫薛谭，跟秦青学习。在薛谭还没有完全学会秦青的技能的时候，他自己以为已经学好了，便想离开了老师回家去。秦青并没有阻止他，到野外为他饯行。就在饯行的时候，秦青打着拍子，唱一个悲哀的曲调。声音那样的响亮，那样的优美，简直好像能把林间的树木振得动摇不定，能使天上的行云停止下来，不再向前推动似的。薛谭钦佩之极，立刻改变计划，请求继续学习，不再想离了老师回家。有一次，秦青对他的友人，讲起一件更早的故事。他说：以前有一位韩国的女歌手，名叫韩娥。她向东方游历，到了齐国；粮食吃完了，就在齐国的城门——雍门一带靠卖唱求食。她的歌声，在当地群众中间，留下了很深的印象。在她离去了三日之后，当地的群众还仿佛觉得有她的歌音在耳边缭绕。她向旅店求住宿。旅店中有人轻视她，侮辱她。她在悲哀之中，就用悠扬的歌声哀哀地哭泣。当地的人，老老少少，听了她的哭声，也都悲哀起来。在她离去了三日之后，人们还眼中流泪，吃不下饭，就连忙追上去，把她请回来。韩娥回来之后，又用悠扬的歌声，为他们唱一个快乐的歌曲。当地老老少少的人们，在听了之后，又不由自主地都高兴得跳起舞来，把前几天的悲哀情绪，忘得干干净净。在她第二次离去的时候，当地人们备了丰厚的礼物赠送给她。所以，雍门一带的人直到现在，还能模仿韩娥的声音，唱快乐和悲哀的歌曲，显出特别的善长❷。

【有关歌唱艺术的几点理论】 有一种论点，是说各人可根据自己性格特点选择自己所最适宜于表达的歌曲。孔子的学生子贡

❶《孟子·告子》："昔者王豹处于淇而河西善讴；绵驹处于高唐而齐右善歌。"
❷原文见《列子·汤问》。

说，他自己曾听到过这种论点。在子贡把这问题，向乐工师乙提出，请他指教的时候，师乙曾列举有怎样性格的人最宜于歌唱那一类的曲调❶。

关于歌唱的技术，同一位乐工师乙曾说：讲到歌唱声音的向上进行，要象向上高举；声音的向下进行，要象向下沉落；声音的转折要象折断那样的干脆；声音的休止，要象枯萎的树木那样的寂静无声；硬的曲折变化，要象折线那样的突然转变；软的曲折变化，要象曲线那样的没有痕迹；声音的连续进行，要准确得象一条线串成的一串珍珠❷。

法家韩非（前280——前233）常爱引用故事和日常所见的事情，以说明他的政治论点。他曾提到当时声乐教学中鉴别初学者的一种方法，大意是说，使学习者先试试发声，然后向他提出较难的要求；如他的声音能达到第五度的高八度音，那就可以教他。又曾提到教唱歌者应该要求学生符合某些有关正确发音的标准❸。从这些，可以看出，那时候在歌唱艺术上已达到了一定的高度。

【琴的演奏技术】　这时候，乐器中间最值得注意的，是琴在演奏技术上的造诣。在各国宫廷的专业乐师中间，有好些人都能弹琴。记载中有着不少有关琴曲和弹琴的故事，虽然常常带有夸大性，但也含有可信的部分，仍可以从中看出有关那时候艺术的一个

❶《礼记·乐记·师乙篇》："子贡见师乙而问焉，曰：赐闻声歌各有所宜也。如赐者宜何歌也？师乙曰，乙贱工也，何足以问所宜？请诵其所闻，而吾子自执焉。宽而静柔而正者宜歌颂，广大而静疏达而信者宜歌大雅，恭俭而好礼者宜歌小雅，正直清廉而谦者宜歌风，肆直而慈爱者宜歌商，温良而能断者宜歌齐。" ❷《礼记·乐记》："故歌者，上如抗，下如队，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。" ❸《韩非子·外储说》右上第三十四："夫教歌者，使先呼而诎之。其声反清徵者，乃教之。一曰，教歌者先揆以法：疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。"

约略的面貌。例如：卫国的乐师师涓，曾在旅途中化了两天的功夫，在琴上摸出了而且学会了在当地所听到的一个琴曲。当他在晋国和卫国国王宴会的席上演奏这曲的时候，晋国的名乐师师旷，一听就知道它的历史来源，指出他内容的消极性，对它作了批评。而师旷呢，则弹琴技术特别的高，能奏各种琴曲，充分表达各色各样的情调❶。又如，郑国的乐师师文，曾离开了自己的家，向鲁国的乐师师襄学习琴。在学习的过程中，他不满足于一般技术的追求而特别在内容的体会方面着力；他要求在心中有了深刻的体会，然后运用手上的弹奏技术充分表达出来。他学习的成绩，被他的老师师襄认为非常满意。从师文所说有关学习方法的名言中提炼出来的"得心应手"一语，至今已成为人们用以说明技术熟练的惯用成语❷。师襄，也是当时公认的一位音乐家；他在宫廷乐队中担任击磬的职务，但也善于弹琴❸。

宫廷乐师以外，民间也有不少杰出的琴家。例如，伯牙善于弹琴，他在弹奏《高山》、《流水》等琴曲的时候，锺子期立刻理解其所弹的内容❹。伯牙的老师成连，当然也是一个好琴手。

琴的演奏，流行相当的普遍。从上述的一些故事看来，琴在这时候已发展成为一种独奏的乐器。但从别的故事看来，它同时也是一种常用的伴奏歌曲的乐器。有这样一个故事。在公元前第七世纪时，虞国有一个百里奚，他是流浪穷汉出身，后来当了虞国的大夫。虞国为晋国所灭，百里奚逃到楚国，为楚国的农民捉住。秦国的国王知道他很能干，要想重用他，但又怕说明了，楚国不肯放他，

---

❶见《韩非子·十过第十》。 ❷《列子·汤问》："师文舍其琴叹曰：'文非弦之不能钩，非章之不能成；文所存者不在弦，所志者不在声；内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。" ❸《史记·索隐》："《家语》：师襄子曰：吾虽以击磬为官，然能于琴。" ❹见《列子·汤问》。

就假装着对他轻视，仅仅用五张羊皮从楚国的俘虏中间把他赎出来❶。他一到秦国，就当了执政的相。这时候他的妻子刚巧也流落在秦国，当一个洗衣妇。但是他不知道，而且也已经不认识她了。有一天，堂上正奏音乐，这位洗衣妇说自己也懂得音乐，就一面弹着琴，一面唱起歌来。歌一共三节，其中有一节歌词为：

百里奚，五羊皮。
忆别时，烹伏雌，炊扊扅❷。
今日富贵忘我为！

百里奚问明了洗衣妇真是他久别了的妻，夫妻又重新团聚❸。这里，我们看出，百里奚的妻，能自己创作歌曲，自己演唱，又能自己弹着琴伴奏。

【角色的创造】 楚庄王在位的时候（前613——前591），优人优孟曾把自己化装得活象已经死去的楚相孙叔敖；他所表演的语言行动和孙叔敖如此的相象，以至楚王真的以为孙叔敖又重新回生了。他借此用语言和歌唱感动了楚王，使楚王对孙叔敖的儿子进行了照顾❹。这即使还不能算作正式的戏剧，但已经是一种代表人物性格的角色扮演，而且用化装、用语言、用动作、用歌唱，对楚王进行了讽刺，也已具备着与后来戏曲相似的一些艺术因素，达到了一定的艺术效果。

五、音乐文化的地区特点和相互交流

各国的音乐各自有着它的特点，但各国之间，又能相互了解彼此的特点。公元前582年，楚国的伶人锺仪当了晋国的俘虏。晋国统治者叫他弹琴。他一弹起来，人家就听得出南方的风格❺。公

---

❶事见《史记·秦本纪》。 ❷扊（yǎn，音演），扅（yí，音移）；扊扅，即门闩。 ❸见《风俗通》。 ❹见《史记·滑稽列传》。 ❺见《左传·成9》。

元前544年吴国的季札在鲁国听到各国的歌曲，能一一辨别其特点❶。同时在春秋、战国时期，在广大的土地上，各国的音乐文化，也在相互交流，相互丰富。楚国的音乐有着自己的特点，那固然不错，但从屈原在所写歌曲中所接触到的一些音乐来看，则除了提到北方流行的一些古代乐曲以外❷，也牵涉到北方郑国的舞，蔡国的歌和南方吴国的歌❸。在同时候的秦国，也吸收了《韶》、《武》等古典音乐和郑、卫等别国的民间音乐❹。商业的发展，使各国的民间音乐能手，流向本国的都市，也流向别国的都市，靠音乐以谋求生活。赵国、郑国的女歌舞家，离开自己的家，几千里路，并不怕远。中山国的男女歌舞家在各国中普遍出现❺。韩国的女歌手韩娥，曾在齐国的城门附近发出美妙的歌声。这种例子，还有很多。除了民间艺人超国界的活动以外，知识分子、贵族和专业的宫廷乐师也在音乐文化的交流上，起着一定的作用。孔子曾把他的民歌整理工作和他的超国界旅行联系起来❻。吴季札到了鲁国，曾要求听多样的音乐。卫国的师涓，曾把他在卫国地区新学到的琴曲在晋国的宫廷中演奏出来。郑国的乐师师文曾到鲁国，向鲁国的乐师师襄学了好几年弹琴艺术。此外，战争中的掳掠和战争所引起的乐工们的迁徙与逃亡，各国统治者的要求得到别国乐人或向别国赠送乐人等等，对音乐文化的交流都有着一定的影响。

应当着重指出的，是音乐文化在民族之间的交流。公元前623年，秦国的统治者（缪公）曾将女乐二十六人送给戎族的统治者戎王❼。其动机如何，可不加深论；但就其客观效果而言，则造成华、

---

❶见《左传·襄29》。 ❷《离骚》:“启《九辩》与《九歌》兮”；“奏《九歌》与舞《韶》兮”；《天问》:“启棘宾商，《九辩》、《九歌》。” ❸《招魂》:“二八齐容，起郑舞些，”“吴歈蔡讴，奏大吕些。” ❹《史记·李斯列传》: 李斯在上秦王的书中说:“郑、卫、桑间、《韶虞》、《武》、《象》者，异国之乐也。” ❺《史记·货殖列传》，见前注。 ❻《论语·子罕》第九:“孔子曰，吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所”。 ❼见《史记·秦本记》。

夏各族与戎族人民间音乐文化的交流。现在山西、陕西两省之间一部分地区，在春秋时，曾为少数民族白狄聚居之地。到了战国时，这里成为中山国。有许多男女人们，从这里出发，流入许多华、夏各族聚居的国家，靠歌舞谋求生活❶。从这一事情，可以看出，在那时候有着音乐文化发展较高的少数民族，他们的歌舞人才，曾流向别的国家，促进音乐文化的交流。

六、统治阶级和音乐文化的关系

从当时统治阶级对音乐文化的关系看来，可以发现一些矛盾的现象。从理论和实践两方面而言，当时有些统治阶级主要是从统治人民的政治目的出发，仍然是重视与祭祀有关的音乐的❷，是重视《颂》和《雅》两类音乐的❸，是重视古代乐舞的❹，是轻视和取缔某些民间音乐的❺，是强调在音乐应用上的等级制度❻和其他规矩❼的。在乐器中间，钟和磬得到最高的重视（图25，战国宴乐渔猎壶花纹上的钟和磬；图26战国铜鉴花纹中的编钟编磬）。但在诸侯国内经济发展，某些诸侯权力增长，周朝的统治势力相形削弱的过程中间，周朝宫廷所规定的礼乐制度，已经逐渐行不通了。

---

❶见《史记·货殖列传》。　❷《礼记·乐记》："若夫礼乐之施于金石，越于声音，用于宗庙社稷，事乎山川鬼神，则此所与民同也。"　❸同上："故听其《雅》、《颂》之声，则志得意广焉。"《荀子·乐论》："先王恶其乱也，故制《雅》、《颂》之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足辨而不諰。"　❹《礼记·乐记》："今夫古乐，进旅退旅，和正以广……。"　❺同上："今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止；……。"又："郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。"《周礼·春官·大司乐》："凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。"《礼记·王制》："作淫声、异服、奇技、奇器以疑众，杀！"　❻《左传·襄4》：公元前568年，穆叔对韩献子说："《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉；《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜；《皇皇者华》，教使臣曰，'必谘于周，'……敢不重拜。"《论语·八佾》："孔子谓，季氏八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也！"　❼《左传·定10》：公元前500年，"齐侯将享公。孔丘谓梁丘据曰，'……且牺象不出门，嘉乐不野合，……乃不果享。"

在孔子的时候，鲁国的大夫——季氏的家庭，就因为应用了王所应用的音乐，受到孔子的批评❶。战国时有的士，对于当时的民间音乐，已不大歧视。孟子(名轲，前372——前289)在理论上，曾肯定地说，当时的音乐和古代的音乐，有同样的价值❷。

但有些统治者则主要是从个人享乐的目的出发来欣赏民间音乐。活生生的民间音乐，在这些统治者看来，至少感觉到它有着娱乐的价值和消除疲劳的作用。他们爱好民间音乐而不喜欢古代音乐。在公元前407年左右，魏国的统治者曾向孔子的学生子夏直说出他爱好当时民间音乐而不欣赏古代音乐的心情。他说：我衣冠端正，聚精会神地去听古代音乐，就怕会打瞌睡；但一听到郑国和卫国的音乐，就会忘掉了疲倦。他对古代音乐的价值产生了怀疑❸。公元前319年左右，魏国的统治者梁惠王曾老实地说，他所喜欢的，不是古代统治者所提倡的音乐而是当时民间的音乐❹。

统治者在爱好音乐，把它视为一种享乐的时候，往往特别地铺张浪费。他们不惜化了极大的人力、物力，做大钟那样的贵重乐器。象周景王❺(前544——前520在位)，象卫灵公❻(前534——前493在位)，象宋国和齐国的统治者❼，都曾做过大钟，有的还因此受到当时和后来的人的批评。赵国的统治者烈侯爱好音乐，他在公元前402年曾想对他所爱的郑国的歌者，枪与石两人，每人各赐给一万亩田❽。齐国的统治者宣王(前319——前301在位)有

---

❶见前注。❷《孟子·梁惠王》："今之乐，犹古之乐也。"❸《礼记·乐记》："魏文侯问于子夏曰：'吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑、卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？'"❹《孟子·梁惠王》："王变乎色曰，'寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。"❺《国语》三："二十三年(前522)王将铸无射而为之大林。"单穆公谏。❻《庄子·山木》："北宫奢为卫灵公赋敛以为钟，为坛乎郭门之外，三月而成上下之县。"❼《吕氏春秋·仲夏纪·侈乐篇》："宋之衰也，作为千钟；齐之衰也，作为大吕。"❽见《史记·赵世家》。

三百人为他吹竽。为了吹竽，政府需要经常供给几百人的薪水。甚至有不会吹竽的人混在里面多时，没有被发见❶。生产的进步，有利于音乐的发展。有些统治者爱好民间音乐，从他们在音乐方面的享乐，又可以推知，他们奢侈享乐的一般生活，是由对于人民加重剥削而来。随着剥削的加重，是阶级矛盾的加深。当时的评论者常把统治者在政治上的失败，甚至亡国的结局，去与他对于音乐的爱好联系起来。这虽然过于片面、简单，但也包含着一部分真理。

有时统治者们以乐队和乐器在国与国间作为礼物，互相赠送，有时一国的最高统治者也用乐队和乐器作为奖品，赐给他手下的贵族❷。有时统治者们又把音乐作为外交上或军事上的工具，以达到他们政治上的目的。这种例子不少。公元前 623 年，秦缪公为了要从戎国得到一位杰出的人才——由余，就把十六个女性乐人，送给戎王，造成他和戎王之间的矛盾；终于因此得到了由余❸。公元前 498 年，孔子在鲁国参加了政治工作，齐国怕鲁国因此强大起来，就把女乐送给鲁国。鲁国当权的大夫季桓子在接受了女乐之后，三天不管政治工作。孔子因此灰心，离开了鲁国❹。约公元前 457 年，晋国的荀瑶(智伯)要想攻打厹繇(仇由)国，做了一个很大的钟，用很大的车子载着，假装去送给厹繇国。厹繇的国王为了迎接大钟，削平了高地，填塞了低地，开辟了运输的道路。不料在载运大钟的车子后面，紧跟着的就是荀瑶进攻的军队。这样，厹繇在极短的期间就亡了国❺。这类故事暴露了统治者们相互之间阴

---

❶《韩非子·内储说》上："齐宣王使人吹竽，必三百人。南郭处士请为王吹竽。宣王说之。廪食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。" ❷《左传·襄 11》(前 562)："郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲，……歌钟二肆，及其镈磬，女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛。" ❸事见《史记·秦本纪》。❹《论语·微子》："齐人归女乐。季桓子受之，三日不朝。孔子行。" ❺参看《吕氏春秋·慎大览·权勋篇》和《战国策·西周策》。

险、毒辣的面貌。在这样的坏事下面，若能找出一些好事的话，则只有在客观效果上所产生的在国与国间音乐文化上的一点交流作用；但这是与统治者们的主观意图没有关系的。

七、乐器和乐律

【乐器】 这时期产生的新型乐器中，特别可以注意的，是筝、筑和笛。筝是一种用指拨弹的弦乐器。它在公元前237年以前，早已在秦国的民间广泛流行❶。它和瑟相象，只是比瑟为小，所用弦数，也比瑟为少。筑，是用竹尺敲击发音的一种弦乐器。它在公元前第四世纪末已在齐国民间流行❷。笛是一种管乐器，在战国末期之前已经流行。屈原的学生宋玉曾经写过《笛赋》。《笛赋》中所讲到的当时南方的笛，究竟是竖吹，还是横吹，很难肯定。笙和竽，是这一时期最被重视的乐器。“笙竽”二字被用以代表全部的器乐演奏。《韩非子》说：“竽也者，五声之长者也。故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和”。从中可以看出竽在当时的重要。

除了有新型乐器出现以外，关于原有的乐器，也有不同大小，不同形制的多种变异形式出现。这从《尔雅》的记载中，可以见到。

今天出土的这一时期的乐器，可以注意的，有河南信阳出土的春秋末期制成的一套编钟中的十三个（图27），其音高❸约为：

---

❶《史记·李斯列传》，李斯在前237年上秦始皇的书中说，“夫击瓮、叩缶、弹筝、搏髀、而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。” ❷《战国策·齐一》载：苏秦说齐宣王时，提到临淄居民“击筑”。又见前注。 ❸参看民族音乐研究所调查小组所写的《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记》（《文物参考资料》1958年第1期），郭沫若的《信阳墓的年代与国别》（同上），杨荫浏的《信阳出土春秋编钟的音律》（《音乐研究》1959年第1期）。

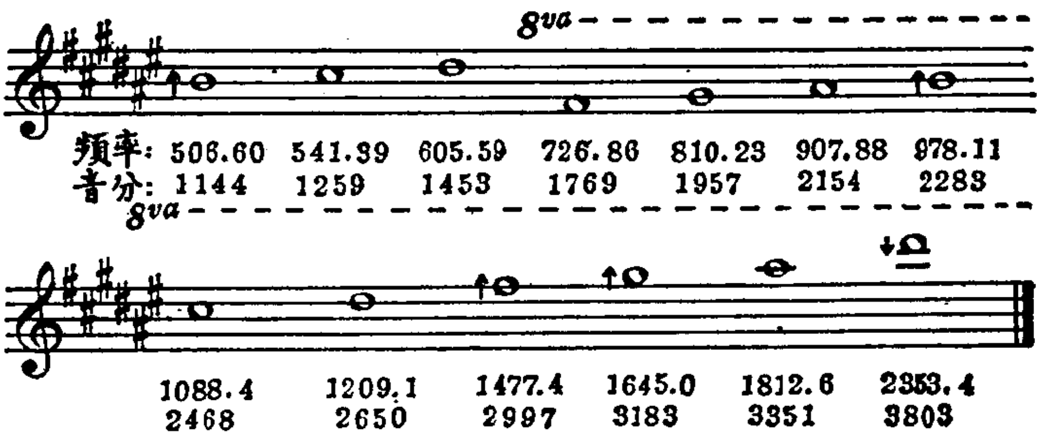


图28 是另外三套春秋末期的编钟

出土实物又有属于春秋晚期的铜鼓。❶

下面是一些战国时期制成的乐器的图:

战国奇字镈(图 29);

山西长治出土战国编钟、编磬(图 30);

战国石磬(图 31,三磬的铭文为"古先齐屋"、"古先"、"介钟");

战国錞于(图 32);

战国楚瑟(图 33);

1957 年湖南长沙战国木椁墓出土战国鼓(残,图 34)。

【最早的乐律计算方法——三分损益法】 关于乐律的理论,最早的计算方法是根据管的长度或弦的长度计算的。究竟是根据管的长度还是根据弦的长度,历来的看法,很不一致。但从音响的原理看,从现在实际存在的琴上的音位看,又从管上从来没有找到具体实例的这一事实看,则断定它为弦的长度,大致是不错的。战国编钟所发音阶各音的高低关系也是符合于弦律的。这足以使我们对于三分损益管律是否真正存在的怀疑,更为加深。作为弦的长度,计算的方法很简单;就是以一条空弦的全长度为基础,依次乘以$\frac{2}{3}$或$\frac{4}{3}$的因数,而逐一得到若干别的音的振动弦分的长度。

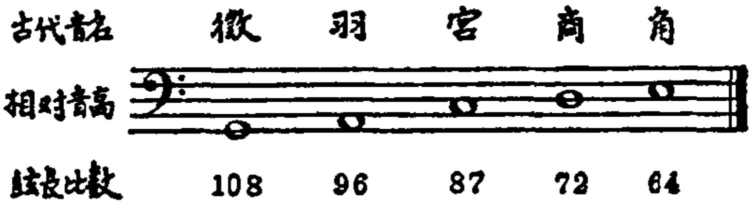
❶洪声《广西古代铜鼓研究》(《考古学报》1974 年第 1 期)。

这种计算方法，究竟产生于何时？目前还存在不同的看法。因为这种计算方法，在较早的记载中，只见于《管子》的《地员篇》，和《吕氏春秋·季夏纪》的《音律篇》。分歧之点在于对《管子·地员篇》的著作年代，有着不同的看法。若《管子》中的那一部分，真是管子（卒前 645 ）所写的话，则就可断定，这一计算方法，至少在公元前第七世纪时就已应用于弦上的一个五声音阶的计算。但那时候的文献著作，留存到今天的，往往是代表一家之言，而不是代表一人之作；前人原始的资料，往往和同一流派中后人逐渐加入的别的资料，连注解在内，都夹杂在一起。《管子》也是如此。因此，有的学者以为《管子·地员篇》中这一部分记载，不是管子所写，是后人写了加入《管子》这一书里的。若照这一看法，则甚至可以把这一部分的写作年代，放到《吕氏春秋》的后面去；而《吕氏春秋》则大约是作于公元前 249 至公元前 237 年之间❶。但无论如何，《管子·地员篇》所引的计算方法，是十分明确的。而且，从历史发展的一般规律来看，它只算到五个音，比之算全十二个半音的《吕氏春秋》，应该更早一些。根据《管子·地员篇》❷而列出的算式，应为：

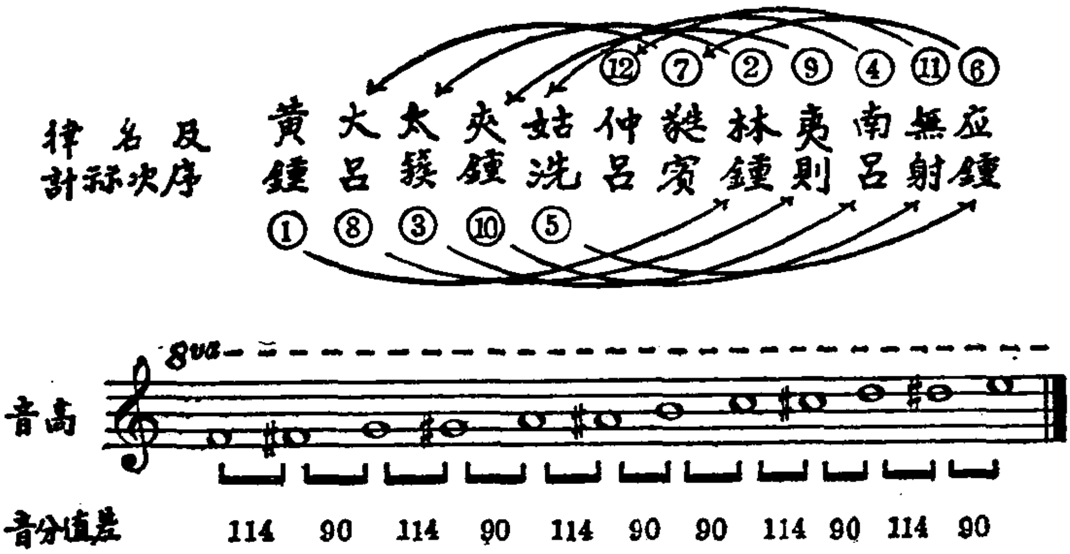
计算先后程序	所合的音	算式
(2)	徵	$81\times\frac{4}{3}=108$
(4)	羽	$72\times\frac{4}{3}=96$
(1)	宫	$1\times(3)^4=81$
(3)	商	$108\times\frac{2}{3}=72$
(5)	角	$96\times\frac{2}{3}=64$

❶《吕氏春秋》是在吕不韦为相国时，其门客所作。按吕不韦开始为相国，是在前 249 年，其免职是在前 237 年。 ❷《管子·地员篇》："凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九；以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分而去其乘，以是生角。"

这是五个振动弦分的相对长度的比数。若列出其所代表的相对音高，则应为：



这种计算方法，在中国古代音乐中，叫做“三分损益法”；用这种计算方法得出来的用弦分长度代表的音的高低关系，叫做“三分损益律。”这时候取作音高标准的黄钟音，其频率约为 693.5(1688 音分)，比现在的f^2略低❶。《吕氏春秋·音律篇》所说的方法，基本上是与《管子·地员篇》所载的方法相同的；但已经算全了十二律的弦上音位❷。它计算的次序，十二律的音高和各律间的音程关系，大约如下表：



---

❶晚周的尺度，大约与刘歆铜斛尺相合，即长 230,8864 毫米。用此尺度的九寸作管长，用其三分作管径，作一个两端开口的管，则此管所发的音，其频率约为 693.5 V.D.。 ❷《吕氏春秋·音律篇》：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应锺，应锺生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹锺，夹锺生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄锺、大吕、太簇、夹锺、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林锺、夷则、南吕、无射、应锺为下。”

【旋宫的理论】 旋宫，就是说，宫声可以在十二律间灵活流转。上文说过，周代已有七声音阶和十二律。从七声音阶和十二律之同时存在，已可推知旋宫的方法在周代早已存在。战国时代的文献，开始明确提出旋宫的理论。《礼记·礼运》篇说，“五声、六律、十二管，旋相为宫也。”实践在先，理论的提出在后，这是可以理解的。”

【调式的运用】 《周礼·大司乐》篇中，有“圜钟(即夹钟)为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”，“函钟(即林钟)为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽”，“黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽”等说法。所谓“为宫”、“为角”……，是指宫调式、角调式而言。战国时代，调式之运用，已很普遍。参看上文“歌曲中的调式变化”一段。

【接近新音阶的音阶出现】 我国地域广大。在一个古音阶形式已在理论上得到公认之时，其他音阶形式也有同时出现的可能。从上述春秋末期制成一套编钟看来，其第三、第四度间相差 129 音分，其第四、第五度间相差 185 音分；第三、第四度间略大于一个半音音程，第四、第五度间略小于一个全音音程。这是与新音阶比较接近而与古音阶有着较大差异的一个音阶。因此，可以说，新音阶形式，在春秋时代，已在我国出现。

八、音乐美学理论的发展

春秋、战国时代，阶级分化和阶级斗争日趋复杂化和尖锐化，这也从音乐美学理论的分歧上反映出来。

这时候有关音乐美学的理论，主要的有儒家、墨家和道家三个流派。

【儒家】 儒家的音乐思想，可从孔子谈起。孔子的音乐思想，

完全是从统治阶级的利益出发的。孔子对音乐虽然还没有建成系统的理论，但从他对某些与音乐有关的问题上所发表的主张，也可看出他的音乐思想的片段——即使是片段，但对其后儒家的音乐思想仍产生了重大的影响。

孔子对于音乐，有相当的实践和知识，所以他的音乐思想有着足够的物质基础为其背景，与空谈理论者有所不同；而且孔子又是哲学家、政治家和教育家，所以他能从相当广阔的角度去看音乐问题，又与为音乐而音乐者有所不同。

首先，孔子对于音乐，是有实践的。他自己能唱歌，能鼓瑟，能弹琴，能吹笙，能击磬❶。他学习唱歌，非常认真；别人唱得好，他一定要请他再唱，直至他自己学会了，也能和他一同歌唱❷。他选编了我国历史上第一部歌辞集《诗经》，并且在旅行中经过了现场核对，明确了其中的《雅》和《颂》在分类上的地位❸。孔子非但自己注意音乐，也教他的学生注意音乐，他曾经号召他的学生学习诗歌；他有的学生能够弹瑟；有的学生弹瑟弹得不好，曾当面受到他的指摘；有的学生，学会了音乐，曾在政治上，用于教育他所管理的地区的人民❹。

孔子有相当丰富的音乐知识；前面曾提过，在音乐形式上，他对乐曲结构的规律，能够作出概括的说明。他对当时鲁国宫廷雅

❶《论语·阳货》："孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌，使之闻之。"《礼记·檀弓上》："孔子既祥，弹琴而不成声，十日而成笙歌。"《论语·宪问》："子击磬于卫。"　❷《论语·述而》："子与人歌而善，必使反之，而后和之。"　❸《论语·子罕》："子曰，吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。"　❹《论语·阳货》："子曰，小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。"《论语·先进》："子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。……点尔何如？鼓瑟希；铿尔，舍瑟而作。"又："子曰，由之瑟奚为于丘之门？"《论语·阳货》："子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑曰，割鸡焉用牛刀？子游对曰，昔者偃也闻诸夫子曰，君子学道则爱人，小人学道则易使也。……"

乐艺人的分散，曾经非常关心❶。他相当严肃地把音乐看作生活中重要的构成部分，主张把音乐的活动与人们的生活情况，很好协调起来；他自己在哭泣的日子，不唱歌；并且以为人在丧事中间，听了音乐，不能感到快乐，所以不适宜进行音乐活动❷。

孔子很能欣赏音乐。他对《关雎》的《乱》的部分的表演和对《韶》乐的表演，都曾述说他赞叹的心情❸。孔子也曾发表过他对某些音乐作品，音乐表演和音乐种类的批评意见。他称赞《关雎》是仅从它的感情内容着眼的；但他比较《韶》和《武》，则是同时从内容和形式两方面着眼的。他曾对子路的鼓瑟表示过不满；他又曾对民间音乐中间的郑声，表示过他厌恶的心情❹。

关于内容与形式问题，孔子一方面是非常重视音乐的内容。譬如《雍》原来是天子在祭祀完毕，收去祭品时所应用的一个歌曲，在当时鲁国的"三家"贵族应用此曲的时候，孔子举出其歌词内容，而说明其如何不合式❺。他又认为音乐的所以重要，不仅仅由于它有钟鼓等乐器的声音❻。但在另一方面，孔子对于音乐的形式，也并不完全忽视。如前面已提过的，他比较《韶》和《武》是从内容和形式两方面着想的；他对乐曲的组织形式，有着相当的认识。不仅如此，若超出音乐的范围，而看孔子在其他方面所发表的言论，则

---

❶《论语·微子》："大师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦；鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳，击磬襄入于海。" ❷《论语·述而》："子于是日哭，则不歌。"《论语·阳货》："夫君子之居丧，食旨不甘，闻乐不乐，居处不安，故不为也。" ❸《论语·泰伯》："子曰，师挚之始，《关雎》之《乱》，洋洋乎盈耳哉！"《论语·述而》："子在齐闻《韶》，三月不知肉味；曰，不图为乐之至于斯也！" ❹《论语·八佾》："子曰，《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"又："子谓《韶》尽美矣，又尽善也；谓《武》尽美矣，未尽善也。"《论语·先进》："子曰，由之瑟，奚为于丘之门？"《论语·阳货》："子曰，恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。" ❺《论语·八佾》："三家者，以《雍》彻，子曰，'相维辟公，天子穆穆'，奚取于三家之堂？" ❻《论语·阳货》："子曰，礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？"

更容易看出，他是主张内容与形式应该很好地统一起来的。他称内容为“质”，形式为“文”。他说，质超过了文就见得粗气，文胜过了质就见得空虚；文和质结合得适当，才是最理想的❶。受了他的影响，他的学生子贡，也曾批评过那种片面强调质的思想，而说，文和质互有联系；若不看见文，而只看见那已经丢掉了毛的皮革的话，则虎豹的皮革，和犬羊的皮革差不多❷。孔子向古代的传统学习，有时也注意其文的方面；他重视周代的文化，也因为周代比之其前的夏、商二代，在文的方面，更为完备❸。

孔子对于音乐的估计很高。他认为全面的修养不能缺少音乐；有了其他多方面的修养之后，再加上了音乐的修养，才能视为完全❹。

孔子认为音乐有着极大的政治作用，音乐的政策，最好由最高统治者制定。在孔子主张的政治措施中间，也突出地包含着有关音乐的政策；具体说来，他的音乐政策，是推行古代的《韶》和《武》，取缔当时郑国的民间音乐❺。孔子对音乐的等级区别，常非常顽强地取着坚持的态度。他见到鲁国的大夫季氏，应用天子所用的乐舞，曾经表示非常恼火❻；他见到鲁国的“三家”大夫用了天子在祭祀完毕时所用的一个歌曲，曾批评他们用得非常不适当❼。在古

❶《论语·雍也》：“子曰，质胜文则野，文胜质则史；文质彬彬，然后君子。” ❷《论语·颜渊》：“棘子成曰，君子质而已矣，何以文为？子贡曰，……文犹质也，质犹文也；虎豹之鞹，犹犬羊之鞹。” ❸《论语·八佾》：“子曰，周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。” ❹《论语·泰伯》：“子曰，兴于诗，立于礼，成于乐。”又《宪问》：“子路问成人。子曰，若臧武仲之智，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。” ❺《论语·子路》：“子曰……名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中，刑罚不中则民无所措手足。”又《季氏》：“孔子曰，天下有道，则礼乐征伐自天子出，天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。”又《卫灵公》：“颜渊问为邦。子曰，行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》、《武》。放郑声，远佞人——郑声淫，佞人殆。” ❻《论语·八佾》：“孔子谓季氏，八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也？”

❼见前引文。

和今的问题上，孔子自己说，他是偏于相信和爱好古代的；在前代和后代的礼乐之间，他自己说，他是倾向于跟着前辈走的❶。他的重视《韶》、《武》、《关雎》等乐曲，而厌恶郑国的音乐，可能也和他好古的思想有关。他要将郑国的民间音乐，全部加以取缔，则正是他阶级偏见的流露。

孔子有关音乐的思想，虽然还是片段的，但由此出发，经过了后人的发展，不久之后，就出现了儒家相当完整的音乐思想体系。

讲到自成完整体系的儒家音乐思想，可以含有公元前第五世纪时公孙尼（约生前 498）言论的《乐记》和公元前第三世纪时荀子（活动时期前 286——前 238）所作的《乐论》为代表。他们同样承认音乐为物质世界在人们意识中的反映；他们同样承认音乐有着极大的社会功能；他们也同样承认音乐的内容应该首先得到重视。他们对音乐本质的认识基本上是唯物主义的；他们对音乐社会作用的看法，也是从总结经验中得来的。但他们又同样强调音乐上的等级区别，同样强调统治者创作音乐的重要性。他们对于民间音乐，也同样取着歧视的态度。在这里，阶级的局限性，使他们同样不能向现实的人民生活中接近音乐艺术的真正源泉。当然，就时代背景和总的思想体系而言，他们之间，是有所不同的。《乐记》的理论是和封建社会初期向封建贵族转化的一部分开明的奴隶主贵族的利益联系在一起的。在音乐方面，他对宗教迷信，即使没有过分强调，但仍旧用肯定的语气予以正面的提出。荀子则不是如此。他的学说，是和要求发展社会生产的新兴地主阶级的利益联系在一起的。他否定了对鬼神的迷信，肯定了自然现象变化的客观规律，提出了人认识世界改造自然的学说。他是唯物主义者，也是伟大

❶《论语·述而》："子曰，述而不作，信而好古，窃比于我老彭。"又《先进》："子曰，先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。如用之，则吾从先进。"

的无神论者。但时代和阶级的局限性，使他夸大理性的作用，把“心”看成独立自主的东西，也使他在对宗教迷信的反对中间，同时又包含着容忍宗教迷信的妥协性。他对求神和占卜仍取着容忍的态度，不过在他的无神论体系中，他不愿视之为宗教仪式，而只愿视之为美化生活的一种艺术行为而已❶。但从客观效果而言，对求神问卜，无论视为宗教仪式，或是视为艺术行为，同样不能起积极的排除作用。因此，我们甚至可以说，荀子的音乐理论，无论在当时和对于后世，就所起的影响而言，仍与《乐记》不能有多大的差别。在早先未有儒家音乐理论出现之前，早期奴隶主固然是视宗教音乐为最高的音乐；在以后儒家音乐理论占统治地位的长期封建社会中间，封建统治阶级仍然能根据儒家的音乐观去强调他们所特别重视的宗教性的音乐。

儒家中间，关于音乐表示过重要的主张的，还有孟子。孟子虽然没有建立系统的音乐理论，他的思想体系，虽然是不折不扣的宗教唯心主义，是为贵族们服务的，但在社会政治观点上，他却特别强调人民群众的重要性，有着民主思想的倾向。因之，在音乐上，他能重视当时的民间音乐。他在这一方面所表示的言论，虽然不多❷，但在后世音乐理论战线上，在反对复古主义和保护民间音乐等方面，起了一定的作用。

【墨家】　墨家的音乐思想，以墨翟（约前468——约前376）❸为代表。他的思想，是跟奴隶制进一步瓦解的时期，遭到破产的小私有者阶层的利益有着联系的。他对音乐取否定的态度。他认为音

---

❶《荀子·天论》：“天旱而雩，卜筮然后决大事，非以为得求也，以文之也。故君子以为文，百姓以为神。以为文则吉，以为神则凶也。”　❷《孟子·梁惠王》：孟子接着梁惠王所说，“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”，而说，“今之乐，犹古之乐也。”可见孟子所谓“今之乐”，其含义是与“世俗之乐”或民间音乐相同。　❸据孙诒让《墨子闲诂》。

乐对于人民，无益而有害。他看见当时统治阶级为了制造乐器，而加重对劳动人民剥削的现象；他看见当时统治阶级为了要人演奏和聆听音乐，而迫使人民化费时间，妨害生产的现象。因此，他断然主张音乐应该禁止❶。他对进一步瓦解中的旧的奴隶社会制度怀着留恋的态度。他企图用这样一个三段论法来证明音乐有害于政治；他好像说：

〔大前提〕 后一时代的政治，常比前一时代的政治为差。

〔小前提〕 后一时代的音乐，常比前一时代的音乐为好。

〔断　案〕 所以，音乐愈好，政治愈差❷。

这里，且不管逻辑方法上的错误，其大前提的不是代表客观规律，而是代表小私有者的一种主观成见，已不能使他得出正确的结论来了。墨子的音乐理论，在谴责贵族奢侈的音乐享乐方面，的确有着它一定的意义。因为，音乐艺术的发展，应该适应经济基础的发展，服务于经济基础，不应该超过经济条件所能负担而过度地发展，以至妨害了生产，破坏了经济基础；而那时候的贵族也的确有着片面重视音乐享乐，使音乐艺术和物质生产之间失其发展上的平衡状态。但即使如此，总的说来，墨子对音乐的估价，根本忽略了它更重要的积极的一面，还是不对的。他蔑视了现实生活中人民对音乐的需要和他们在音乐发展上历来的创造与贡献。因此，他的理论，后来终于没有多大的影响。后期墨家，虽然在哲学上脱离了墨子的宗教世界观，建立了唯物主义的认识论，在反对诡辩派的学说中间，建立起了中国古代的逻辑科学，但他们对于音乐问题，则根本很少接触到。所以，墨家的音乐思想，还只能以初期墨子自己的理论作为根据。

❶《墨子·非乐上》。 ❷《墨子·三辩》。

【道家】 这一时期道家的音乐思想，以老子为代表。在自然观方面，老子是一位原始的唯物主义者；在他的哲学中还包含着许多辩证法的因素。但他的思想，根本上是和没落贵族的意识联系在一起的。阶级的局限性，使他推论的结果，只能理解自然界的变化为机械的重复循环的过程。在社会生活方面，他幻想回到原始公社时代的朴素的生活。他躲避现实；他对于音乐，和他对于所有其他的事物一样，一律采取着虚无主义的态度。因此，他的音乐思想和他整个的社会观点不能分开，在当时是极端地反动的。

在上述三家的音乐思想中间，儒家的音乐思想，所起的作用较大，但它有着极大的局限性。在后来社会中，由于这种局限性被利用与夸大，就经常产生出极大的消极作用。

【音乐的娱乐作用：乐——乐——欲】 上述儒、墨、道三家，对于音乐有着不同的观点。其区别的主要原因，在于他们是代表着不同方面的阶级利益；因之，他们对于音乐，所取的态度不同，他们对于音乐的社会功能，所作的估价不同。但他们对于音乐之有其娱乐作用，则似乎是大家都承认的。在同样承认音乐的娱乐作用之时，他们之间的纷歧，却又在他们对于"乐"和"欲"所取的不同态度上表现出来。

不错，从音乐对于古代统治阶级的关系看来，它的确曾起了一定的娱乐作用。但实际上他们的乐，正是劳动人民的苦。古代有好些统治者，曾有意识地尽量争取享受乐舞、畋猎、饮酒等等的权利，像他们争取占有经济剥削的地位一样。他们以其所得，构成他们全部的荒淫无耻的享乐生活。上文曾提过的夏启、夏太康、夏桀、商纣等都是如此。在春秋、战国时代，有不少的诸侯和王，如卫灵公、赵烈侯、齐宣王等，也有同样的情形。魏文侯爱听"郑、卫"之音，梁惠王爱好"世俗之乐"，其目的都在娱乐。在屈原的名作《招

魂》中，诗人想像中的人物——“巫阳”，把“女乐”、“新歌”、“郑舞”、“吴歈、蔡讴”等和一些好看、好吃、好玩的东西，放在一起，说得天花乱坠，也无非是想借音乐的娱乐作用，去把那个王的魂吸收“归来”。

在理论上，孔子首先曾说，“《关雎》乐而不淫”，在对一个作品的内容分析中，提出了一个“乐”字（《论语·八佾》）。另外，他又说，“夫君子之居丧，食旨不甘，闻乐不乐，居处不安”（《论语·阳货》）。说居丧闻乐不乐，就无异乎说，在平日不居丧的时候，“闻乐”是“乐”的了。荀子在《乐论》第二十中对于乐的娱乐作用，说得非常明确。他说：

> “夫乐（音乐之乐）者，乐（快乐之乐）也，人情之所必不免也。故人不能无乐。……”

但儒家是站在统治者的立场，从政治的角度，去看音乐的娱乐作用的。他们之所谓“乐”，不是一般的广义的娱乐，而是一种有着区别的“乐”，也就是他们所承认的“乐”。在《乐记》中说：

> “乐也者，圣人之所以乐也。而可以善民心。”
>
> “致乐以治心，则易直子谅之心，油然而生矣。易直子谅之心生则乐，乐则久，久则天，天则神；天则不言而信，神则不怒而威。致乐，以治心者也。”

说乐仅是“圣人之所以乐”，则这“乐”，就有了它的阶级性。说：“易直子谅之心生则乐”，则这个“乐”，就又必需有它前定的条件。不仅如此，《乐记》中又说：

> “人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制《雅》、《颂》之声以道之；使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏，足以感动人之善心而已矣；不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。”

说"乐而不流",就又为"乐"的后果,预先规定了限制。同时,还可以注意,这里又已提出了"道"(引导)作为"立乐之方。"

"乐"既是有其阶级性的,有其前定条件的,而且又须为其后果预先规定限制的,则它仅是狭义的"乐",并不是所有的音乐都能符合它的条件;也就是说,同是音乐,也还可能有其"不乐"的时候。所以,《吕氏春秋·仲夏纪》第五《侈乐》篇中就有这样的说法:

> "世人之主,多以珠玉戈剑为宝;愈多而民愈怨,国人愈危,身愈危累;则失宝之情矣。乱世之乐与此同:为木革之声则若雷,为金石之声则若霆,为丝竹之声则若谍。以此骇心气,动耳目,摇荡生则可矣;以此为乐则不乐。故乐愈侈而民愈郁,国愈乱,主愈卑;则失宝之情矣。凡古圣王之所为贵乐者,为其乐也。夏桀、殷纣作为侈乐大鼓;钟、磬、管、箫之音,以众为观;俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见;务以相过,不用度量。……侈则侈矣,自有道者观之,则失乐之情。失乐之情,其乐不乐;乐不乐者,其民必怨,其生必伤。夫生之与乐也,若冰之于炎日,反以自兵;此生乎不知乐之情,而以侈为务者也。"

当时人们的看法,似乎是如此:因为音乐有其娱乐作用,所以,它为绝大多数的人们所要求,而成为一种"欲"(欲望)。当时人们讲到"欲",常是把声、色、味三者并提的;其中的"声",就是音乐。《荀子·王霸》篇讲到王者兼有"人情之所同欲,"曾说:

> "故人之情,口好味,而臭味莫美焉;耳好声,而声乐莫大焉;目好色,而文章致繁,妇女莫众焉。……合天下之所同愿,兼而有之。"

《吕氏春秋·仲春纪·情欲篇》也说:

> "天生人而使有贪有欲。……故耳之欲五声,目之欲五色,口之欲五味,情也。此三者,贵贱、智愚、贤不肖,欲之若一。"

既把人们对音乐的要求视为"欲",诸家对于欲的看法不同,于是乎他们对于音乐的估价,也就因之而异。

道家企图逃避现实，以排除欲望为其方法。老子说：

"不见可欲，则心不乱。"

"罪莫大于可欲，祸莫大于不知足，咎莫大于欲得。故知足之足，常足也。"

"五色令人目盲；五音令人耳聋；五味令人口爽。是以圣人为腹不为目，故去彼取此。"

司马迁作《列传》，将法家韩非(前280——前233)列于道家老、庄之后，说他是"原于道德。"《韩非子·解老》第二十说：

"人有欲则计会乱，计会乱而有欲甚，有欲甚则邪心胜，邪心胜则事经绝，事经绝则祸患至。……故曰，'祸莫大于可欲。'是以圣人不引五色，不淫于声乐；明君贱玩好而去淫丽。"

墨家不像儒家和道家，他们并没有明白提出"欲"字来；他们只提一个"乐"字来加以反对。《墨子·非乐上篇》说：

"子墨子言曰：仁之事者，必务求兴天下之利，除天下之害。……且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐。……以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也。"

这里虽然没有正面提出"欲"字来，但墨子所视为"亏夺民衣食之财"的那些事情，就其内容而言，却正是被儒家和道家所列为"欲"的构成项目的那些事情。所以，至少可以说，墨家虽然没有用"欲"的名称，却一样有着相当于"欲"的概念。他们是主张节用的，是反对那些足以"亏夺民衣食之财"的事情的，所以他们竭力反对音乐——因为它要化费时间、人力和物力。在这方面，他们的想法，与儒家格格不入，因此，他们必须反对儒家。《墨子·公孟篇》非斥儒家的提倡音乐，说，"儒之道，足以丧天下者四政焉。"乐为"四政"之一。所以说，"弦歌鼓舞，习为声乐，此足以丧天下。"

道家和墨家都反对"欲"。但儒家呢，则又一反过来，又极力反

对他们的反对欲。《荀子·正名篇》第二十二中所驳斥的否认欲望者，就是针对他们而言。原文这样说：

"凡语治而待去欲者，无以道欲，而困于有欲者也。凡语治而待寡欲者，无以节欲，而困于多欲者也。……欲不待可得，而求者从所可。欲不待可得，所受乎天也；求者从所可，受乎心也。……心之所可中理，则欲虽多，奚伤于治？"

《吕氏春秋·仲夏纪》第五《大乐篇》也说：

"天使人有欲，人弗得不求；天使人有恶，人弗得不辟。欲与恶，所受于天也，人不得与焉；不可变，不可易。世之学者，有非乐者矣。安由出哉？大乐，君臣、父子、长少之所欢欣而悦也。欢欣生于平，平生于道。"

儒家正视现实，也正视"欲"；他们看见欲的积极方面，也看见它的消极方面。他们在积极方面，采取导的方法，在消极方面，采取节的方法。上引的《荀子·正名篇》已提出了"道欲"和"节欲"的两个概念。儒家既然视音乐的爱好为欲，他们也就以对待欲的方法来对待乐；他们也用导和节的两种方法来对待乐。《乐记》在一方面说：

"人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制《雅》、《颂》之声以道之。"

它在另一方面又说：

"是故先王之制礼乐，人为之节。"

孔子讲到"益者三乐"，劈头一句，就是"乐节礼乐。"可以说，儒家对乐所取的方法，是辩证的。

看来，对同样的"欲"，儒家和墨家所看见的，还并不是完全相同。墨家所看见的"欲"，主要是统治者"穷奢极欲"的"欲"；儒家所看见的"欲"，要广阔得多，连劳动人民对物质和精神享受的正常愿

望也包含在内。但由于时代和阶级的局限；他们都不可能站在被压迫阶级的立场上去看问题，所以结果只能各是其是，各自代表极小一部分人的思想了。但从他们不同的理论所企图达到的目的而言，则可以说，他们之间，仍有其相同的一面。墨家把希望寄托于“仁者”，他们反对“欲”，是为了求“天下之治”；儒家把希望寄托于“圣人”、“君子”，他们重视“欲”，是为了“合父子、君臣，附亲万民”，也就是为了“语治”。无论“仁者”也罢，“圣人”、“君子”也罢，同样是他们理想中的统治阶级人物；所谓“治”，就是巩固统治阶级的统治。言其结果，他们都是抹杀了阶级的区别，而是在统治者的如何巩固统治方面着想的。

虽然如此，就当时来说，儒家的音乐理论，已经自成体系，而且有其一定的作用。站在统治阶级立场的儒家，已看见了音乐的政治意义和艺术意义，也已为音乐的运用指出了道路。他们对于音乐，既有观点，又有方法；但在其观点和方法中，可以看出，它是专为统治阶级服务的。

【生活、音乐实践、音乐理论】　我国早在春秋、战国时代，在音乐问题上，已有这样热烈的“百家争鸣”，而且已有这样完整的儒家音乐理论体系，这是应该注意的。这些音乐理论，何以独独在那个时候出现？这并不是偶然，而是符合历史的发展规律的。客观的存在相同；但所以反映的目的不同，从而所从反映的角度不同，而且反映所涉及的面不同，于是产生种种不同的理论。具体地说，春秋、战国时代，从生活到音乐创作，从音乐实践到音乐理论，有着一贯的联系。可分三点来分析：

1. 充满着矛盾的动荡的生活为音乐艺术提供了丰富的内容——这是音乐艺术的源泉。

2. 经济发展，都市兴起，人们对音乐艺术的要求增长。音乐

的发展有了更好的物质条件；音乐的活动有了更多的良好场所。各国的民间音乐，出现了空前繁荣的局面。音乐的实践，为理论的进展提供了根据。

3．音乐繁荣，音乐活动成为当时极为重要的一种社会现象。它在阶级社会中的作用更加显露出来，以致于成为不得不注意的重要问题。面对着这样的现实，代表不同方面的利益的理论家，就各自把解决音乐理论问题的任务，纳入自己的思想活动之中。这样，在音乐问题上，就产生了“百家争鸣”的局面。

当然，在文化无例外地仅仅掌握在统治阶级的文人手中的时候，这些理论也无例外地主要代表着统治阶级的利益。即使如此，其中有些理论，如儒家的理论，曾起过极大的作用。我们仍应加以重视，作为分析批判的对象。墨家的理论，即使不如儒家的理论那样全面，但在当时仍有揭露统治阶级的穷奢极欲，而且对之进行打击的积极作用。

结 语

春秋时期是一个由于生产力的发展而进一步摧毁奴隶制残余的时代。尖锐的阶级斗争成为促进音乐文化发展的主要动力。

阶级分化，出现了士的阶层。他们在音乐文献的整理和加工上，起了相当重要的作用。孔子所编《诗经》，屈原的《楚辞》，记下初期说唱本子的荀子《成相篇》都是这一时期中的作品。

随着工业的发展和大城市的出现，借音乐维持生活的流动的民间音乐家逐渐兴起；再加上其他方面所引起的往来，地区间、民族间音乐文化上交流的机会，逐渐加多。

随着思想的解放，音乐失掉了它的宗教神秘性，逐渐被视为与现实生活密切关联的一种艺术，作曲、演唱与演奏技术得到进一步

的发展;有许多杰出的音乐家出现。

在乐律上,三分损益的科学计算方法已经出现,旋宫和调式之运用,已很普遍。

阶级分化和阶级斗争也反映在不同音乐理论体系的产生和它们之间的相互斗争。

第四编　秦、汉、三国、两晋、南北朝

（公元前 221——后 589）

第五章　秦、汉

（公元前 221——后 220）

一、概　　况

由秦代至汉代，统一的中央集权的封建制度由形成而巩固。在封建社会上升时期，经济的繁荣，有利于文化的发展。在多民族的统一国家中间，汉族文化逐渐成为文化中心，其他民族多方面的贡献，逐渐丰富中国的整个文化，使之发出灿烂的光辉。

人民以音乐为向统治阶级斗争的武器。

在西汉全盛时期中，国家设立了重要的音乐机构——“乐府”。从它所涉及的范围之广、内容之丰富，可推知当时和其前民间音乐的发展，又已有了一个新的面貌。

秦、汉两朝，对北方的匈奴族有战争，也有和平来往。西汉开辟了西域的交通路线，中国各族人民间，和中国各族与亚洲各族人民间经济文化的交流，得到了促进。就在汉朝时候，北方和西方少

数民族音乐与汉族音乐相结合，而产生了中国初期的鼓吹乐；也就在这时候，代表中国国内民族文化交流的杰出作品，古琴曲«胡笳十八拍»出现。这时期中新出现的乐器，如羌笛、笳、角、箜篌、琵琶等，都与这时期国内外广泛的文化交流不能分开。

适应着专制主义中央集权制度的发展，在思想意识上，儒家思想独占优势；前期百家争鸣的局面，至此告一段落。这时候，以董仲舒为代表的儒家思想，是提倡神秘主义的；它的宇宙观，是形而上学的。京房的六十律，就是在这种思想的指导之下产生。但归根到底，代表统治阶级的儒家的音乐美学思想，对民间音乐生活，并没有真能产生他们所希望产生的作用。

二、人民的声音——民歌

民歌反映这时期劳动人民各方面的生活，并揭露统治阶级的残暴和黑暗。从有关那时候民歌的一些记载和一些民歌歌辞中，很容易看出当时政府的某些措施对于人民的生活所产生的影响。公元前214年左右，秦政府为了防匈奴，加重了对人民的压迫，曾发动五十万人增筑长城；民间就产生了«筑城曲»❶。西汉初年，从秦的灭亡中取得了教训，新规定的租税、徭役、兵役、户籍等制度都显示出减轻剥削的倾向。但不久之后，到了经济达到高度繁荣境地的汉武帝时，对人民的剥削就又渐渐加重了。从记载中可以看出，那时候沉重的徭役曾给人民带来何等的苦难。担任劳役的人们，生活十分悲惨；他们唱的歌，叫做«劳歌»。因为«劳歌»的音调十分"哀切"，统治阶级就把它直接搬到丧事中间去应用，而另外给

❶«乐府诗集»转引«淮南子»："秦发卒五十万筑修城，西属流沙，北系辽水，东结朝鲜。中国内郡挽车而饷之。因有«筑城曲»。"

以《挽歌》的名称❶。

在中国范围内，不同民族统治阶级间发生战事的时候，双方的人民同样受到苦难；在他们的歌声中，也同样诉说了他们不幸的生活处境。例如，在汉族的民歌辞中有这样的一首：

十五从军征，　八十始得归。
道逢乡里人，　家中有阿谁？
遥看是君家，　松柏冢累累。
兔从狗窦入，　雉从梁上飞。
中庭生旅谷，　井上生旅葵。
舂谷持作饭，　采葵持作羹。
羹饭一时熟，　不知贻阿谁！
出门向东看，　泪落沾我衣。❷

汉武帝时，汉军跟匈奴军曾发生过三次大战。在公元前121年第二次战役中，汉大将霍去病带领了几万骑兵，两次追击匈奴军，到甘肃西北部，夺取了河西走廊——河西走廊是一片肥美的牧地。匈奴人有一首歌述说他们这次所受的损失。其歌辞为：

亡我祁连山，　使我六畜不蕃息。
失我焉支山，　使我妇女无颜色。❸

西汉末年，地主兼并土地愈来愈厉害，农民被迫流亡。公元17—25年间，爆发了绿林和赤眉的农民大起义。东汉末年，外戚宦官和大地主加紧剥削农民。公元184年又爆发了大规模的黄巾

❶《晋书·礼志》："汉魏故事，大丧及大臣之丧，执绋者《挽歌》。《新礼》以为《挽歌》出于汉武帝役人之《劳歌》——声哀切，遂以为送终之礼。" ❷《紫骝马》歌辞，见《乐府诗集》卷二五。旅，不是因有人播了种而天生出来的。 ❸歌辞见《史记·匈奴列传》正义；亦见《乐府诗集》卷八四，标题为《匈奴歌》。祁连山，在今甘肃张掖县西北；焉支山，又名燕支山，在今甘肃山丹县东。燕支或胭脂，又是古代妇女面部化装用的一种红色；所以歌辞如此说。

起义，直接促成了东汉政府的崩溃。下面一首表示坚强战斗意志的歌曲，是和黄巾起义有关：

发如韭，剪复生；
头如鸡，割复鸣。
吏不必可畏，
小民从来不可轻。❶

反映这时候人民各方面生活的民歌不能一一历举。❷这里仅举少数几个实例，以见一斑。

三、国家设立的音乐机构——“乐府”

【乐府的设立及其工作任务】 汉朝统一之后，生产力得到发展。汉武帝时（前140——前87在位）是西汉帝国的全盛时期。在公元前112年政府设立了一个在中国历史上有名的音乐机构，叫做“乐府”。❸ 它的工作任务，是适应了宫廷的需要，收集民间音乐；创作和填写歌辞，创作和改编曲调；编配乐器；进行演唱及演奏等等。

乐府的领导，由一位杰出的音乐家李延年担任；关于歌辞的写作，由几十位文学家配合担任；低级的工作人员，约八百几十人，大

❶见丁福保辑《全上古三代秦汉魏晋南北朝诗》（简称《全诗》）。 ❷反映人民痛苦生活的，如《妇病行》（《乐府诗集》卷三八）；述说人民在生活逼迫之下挺身为盗的，如《东门行》（同上卷三七）；诉说离乡背井的痛苦的，如《悲歌行》（同上卷六二）；揭露战争破坏生产的事实的，如后汉桓帝初《小麦童谣》（《后汉书》卷二三《五行志》）；讽刺统治阶级不顾民力、建筑宫室的，如《五噫歌》（《乐府诗集》卷八五）；讽刺统治阶级所选拔的所谓“人才”的，如《后汉顺帝末京都童谣》（同上卷八八）等等。 ❸《汉书·礼乐志》：“武帝元鼎五年，立泰畤于甘泉，始郊，作郊祀之乐。”又：“武帝定郊祀之礼。……乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴；以李延年为协律都尉；多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作《十九章》之歌，以正月上辛，用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。”参看汉书卷九三，《李延年列传》。

多是各地民间的艺人。乐府所掌管的音乐，范围很广——后面将要提到的多种多样的音乐，几乎都在它管理的范围以内。

【乐府的兴废与经济政治的关系】　在乐府未设立以前，汉初的统治阶级已经开始注意民间音乐。汉朝第一个皇帝汉高祖（前206——前195在位）是从秦末征发建筑坟墓的囚徒中逃出而参加了农民起义的。他特别喜欢他家乡沛❶的民歌。公元前195年他路过家乡的时候，曾组织当地青年一百二十人一同歌唱❷。他又喜欢西南少数民族賨人雄壮的歌舞，名之曰《巴渝舞》❸。

乐府是在汉代统治阶级上升时期中，经济基础发展达到一定高度的时候设立起来的。在集中民间音乐以及进行改编、创作、配器等提高工作上，它做了不少的工作。对其后几百年间中国音乐的发展，它有着一定的影响。

到公元前一世纪的后期，汉政府逐渐腐败，贵族、大官僚和地主毫无顾忌地兼并土地；农民失去土地，流民越来越多；西汉的统治开始动摇。汉政府在这样的环境中间，在公元前6年，就取消了乐府的机构；在工作人员829人中，罢免了441人，被罢免的都是担任民间音乐方面的工作的人，而留下的388人，则都是掌管贵族音乐的人。

所以，乐府在汉代历史中存在的寿命，只有106年。由汉初统治阶级重视民间音乐到设立乐府的一段期间正是经济发展的上升阶段；乐府的设立，正标志着西汉的全盛时期；而乐府由建立而撤除的一段期间，则正随伴着西汉经济政治的衰落过程。

【统治阶级对民间音乐态度的转变】　无疑，乐府是为统治阶级服务的。在它所管的音乐中，有民间音乐，也有贵族音乐。贵族

---

❶今江苏东北的沛县，其北面与山东接界。❷见《史记·高祖本纪》。❸见《晋书·乐志》。

音乐，主要包含祭祀、宴饗等场合中所用的仪式音乐；大都是歌功颂德、强调封建统治的神圣性的作品。在这些作品中，虽然有些是根据了民间歌曲，由文学家配上了歌辞，音乐家配上了乐器而成❶，但就内容而言，它们是消极的，只能说，是民间音乐的一种歪曲的运用。虽然如此，乐府音乐的绝大部分，却还是民间音乐。从存留到现在的汉代乐府歌辞看来，很多是并没有经过统治阶级篡改过的。可见这时候统治阶级对民间音乐的控制还没有达到严密的程度。但这种情形，在中国历史上，还是比较少的。西汉较后时期的统治者，其态度就完全不同了；他们从理论上、从实际上，对民间音乐断然取全面否定的态度，只容许祭祀和军队所用的音乐在政府的机构里面存在下去了❷。

从这时候回顾以前的历史，可以看出几种情形：从原始社会进入奴隶社会的时候，音乐奴隶的专业化，对音乐文化的提高，曾起了促进作用；在封建社会已经建立，奴隶制残余进一步解体的过程中间，民间音乐自由职业者的兴起，对音乐文化的繁荣，有着积极作用。只有在这样的基础之上，在中央集权的封建制度确立，并且得到巩固之后，新的封建统治阶级才能组织并进行对民间音乐的集中工作。

【担任乐府领导职务的音乐家——李延年】 乐府所以会对其后音乐文化的发展有着作用，是和它所吸收的各地民间艺人的贡献分不开的，也和他的领导人，当时杰出的音乐家李延年的贡献分不开的。关于各地民间艺人，我们从有关歌曲来源地区，有关乐府

❶如《安世房中歌十七章》、《郊祀歌十九章》等。 ❷《汉书·哀帝本纪》载：公元前6年汉哀帝诏曰，"郑声淫而乱乐，圣王所放；其罢乐府。"《汉书·礼乐志》载：汉哀帝下诏曰，"……孔子不云乎，'放郑声'，'郑声淫'？其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在《经》非郑、卫之乐者，条奏别属他官。"

机构中担任不同地区的音乐职务的人员的记载，间接知道，他们所专长的民间音乐，就地域范围而言，南面达到长江以南，东面达到海边，北面达到匈奴族及其他北方少数民族所居地区，西面达到西域各少数民族所居地区❶。除此之外，可惜因缺少详细记载，关于个别民间艺人的情形，我们所知甚少。

负责乐府中音乐领导工作的李延年，是中山人，他自己和他的全家——父、母、兄、弟等，原来都是以音乐为职业的。李延年善于唱歌；也善于改编旧的曲调，使之成为新的曲调。人家写了新的歌词，他能根据歌词的内容，为之配上新的曲调，用弦乐器伴奏着歌唱起来❷。他又曾根据西域的乐曲，写成二十八曲新的曲调，被统治者采用为军乐❸。他的妹妹因善于歌舞进了宫廷❹，为汉武帝所宠爱，被称为李夫人。李延年也因此得到汉武帝的重用。在李夫人死后，李延年也就为汉武帝所杀。

四、鼓吹的兴起

【鼓吹】 鼓吹乐是以击乐器和吹乐器的演奏为主的一种音乐。击乐器中间，鼓特别重要；吹乐器中间，有排箫、横笛、笳、角等；很多时候，也有歌唱。同是鼓吹，因了乐队组织，应用场合的不

---

❶《汉书·艺文志》所载："歌诗二十八家，三百一十四篇"，在其名称中所提到的，有吴、楚、汝南、燕、代、雁门、云中、陇西、邯郸、河间、齐、郑、淮南、河东、雒阳、河南、南郡……等地区。据《汉书·礼乐志》所载，在公元前6年留用及罢免人员所担任的音乐种类名称中，有邯郸、淮南、江南、秦、楚、陈、郑、巴、齐、沛、东海、临淮……等地区名称。鼓吹曲出于北方少数民族，横吹曲出于西域。 ❷《汉书》卷九三《李延年列传》："李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也。……延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。" ❸《晋书·乐志》："横吹有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解；乘舆以为武乐。" ❹《史记》卷一二五《李延年列传》："……平阳公主言，延年女弟善舞；上见，心悦之。"

同．还各自有着不同的名称。它从汉代兴起，以后还继续发展下去。

【鼓吹与横吹】 鼓吹乐发展了一个时期以后，渐渐依所用乐器和引用场合的不同，区分为鼓吹与横吹两类。关于两者的区分，大概是如此。在较早时期，是角和笳在一起应用的；总称为鼓吹❶。后来分为两类：一类用排箫和笳为主要乐器，在仪仗在道路上行进时用的，仍称为鼓吹；另一类用鼓和角为主要乐器，作为军乐，在马上奏的，称为横吹❷。两类各自有它的乐曲，互相不同。鼓吹的兴起，是在汉初。秦朝末年，有一个名叫班壹的人，他因为逃避兵乱，到北方接近少数民族的边区定居下来，靠经营畜牧业成了富人。汉朝初年时，他在汉族地区和少数民族地区，往来游猎，在他的游猎队伍中，开始用了鼓吹❸。横吹的兴起，是在汉武帝时。它最初的曲调，是由音乐家李延年根据了张骞从西域带回的乐曲改写而成❹。但是鼓吹和横吹的区分，在悠长的历史中，相对地说来，是暂时的。因为，在发展的过程中，各种乐器在乐队中间如何相互配合，以及同一乐种具体应用于那些场合，都会随时改变。所以，越到后来，这种区分，就越见得不适当；而初期应用的鼓吹这一名称，则被保存下来，成为不断变迁中性质相近的多类音乐的概括名称。至于各个时期因着鼓吹乐在不同场合的应用和乐队的不同配备形式而引起的鼓吹乐内部属类名称的变异，则仍然是多样的。

---

❶《晋书·乐志》，“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之《横吹》。” ❷《乐府诗集》卷二一：《横吹曲》，其始亦谓之《鼓吹》，马上奏之；盖军中之乐也。……其后分为二部：有箫、笳者为《鼓吹》，用之朝会道路，亦以给赐……；有鼓、角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。” ❸《乐府诗集》卷一六引刘瓛定军礼云：“鼓吹未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”又《万姓统谱》及《人名大辞典》：“班壹者，秦末避地楼烦（今山西西北部静乐县南），以牧起家。当孝惠（前194—前188在位）、高后（前187——前180在位）时，出入游猎，旌旗鼓吹，以财雄边。” ❹参看前文关于李延年的说明。

我们对这种多样的分类名称，除了有时不得不提到者以外，一般地可不必予以过多的注意。

【鼓吹的民间基础】 到了统治阶级手里，鼓吹曲主要用途之一，是在军队中用作军乐。它一般都有歌词，是可以歌唱的。但从某些鼓吹曲的歌词的内容，则可以见得，它们是出于民歌，有时与鼓励士气的军乐的目的，并不能完全相称。例如，《上邪》曲是描写坚贞的爱情。在这歌曲中，作者或歌唱者仿佛在对他（或她）的爱人说，“我和你的爱情是永恒的！除非高山倒了，江水干了，冬天发了雷，夏天下了雪，天和地合了拢来，我才会和你断绝！❶”在题为《有所思》的另一曲中，我们听到的，是一个好心的女子对一个变心的男人宣布爱情决裂的声音。她说，她原来已准备了很讲究的礼物，想要送给他；但一听到他变了心，就立刻烧掉了礼物，而且连它烧成的灰，也放在风中吹散了。她又说，像鸡鸣狗吠，兄嫂都能知道一样，她决绝的心，那秋天早晨的凉风和东方不久将升起的太阳，也都能知道❷。这种反映人民爱情生活的民歌，热烈、大胆、坦率，对这时候统治阶级所大力提倡的封建礼教，可以说，是一种毫无顾忌的蔑视。更可怪的，在作为军乐的鼓吹曲中，还包含着反对战争的思想内容。例如，在《战城南》中间，歌唱者先用他自己对乌鸦谈话的语气开始，说，在野外战死的英雄们的尸体，没有被埋葬的机会，终于逃脱不了乌鸦的啄食；接着又说，在一片荒凉的战场中间，人战死了，他的马还在徘徊哀鸣；又指着统治者问，田地荒芜了，禾黍收不到了，你还能吃什么；最后又指出，统治者的所谓“忠

---

❶《乐府诗集》卷一六汉《铙歌·上邪》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝。衰山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！” ❷同上《有所思》：“有所思，乃在大海南。何用问？遗君双珠玳瑁簪，用玉绍缭之。闻君有他心，拉杂摧烧之。摧烧之，当风扬其灰。从今以往，勿复相思！相思与君绝！鸡鸣狗吠，兄嫂当知之。妃呼豨！秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之。”

臣”，就是这些早上出去战斗，当晚不再回来的人❶；横吹曲中有一个《紫骝马歌》。歌中被叙述的主人，他十五岁出去当兵，到了八十岁方才回家。回家一看，家里的人，都已进了坟墓；家里的房屋，成了野兔和野雉的窝巢，庭园中长满了野生的谷物和花草。他采下了谷物和花草，把它们做成了饭和羹，可是又不知道可以送给什么人吃；他走出了门，向着东方遥望；流下的悲泪，沾湿了自己的衣裳❷。这类的歌，暴露了统治阶级发动不义战争的罪恶，同时也初步接触到了罪恶的阶级根源。显然，就最初的来源而言，它们是人民反映现实的创作，绝然不是统治阶级有意选择的军歌。从这可见，鼓吹乐，连曲调与歌辞在内，最初是起源于民歌。它们在最初被兵士——即被迫参加战役的劳动人民，在军队里面唱开之后，在一个时期统治阶级需要利用军乐之时，曾一度被不加区别地全部吸收。但这种情形，只能是暂时的。后来各代的统治者们，就不再沿用旧词；他们虽然仍沿用原来的音调，但已各自为之填进了歌颂自己功德的新词了。

【少数民族的贡献】 前面已提过，汉初班壹开始应用鼓吹乐的事，也已提过汉武帝时李延年根据西域曲调改写成横吹曲的事。鼓吹所用的笳，横吹所用的角，都是从此时起从少数民族中间逐渐流传开来的。在乐曲方面，可能少数民族和汉族人民的创作都有。可以说，后来得到更大发展，得到广泛应用的鼓吹音乐，是在此时

❶ 《乐府诗集》卷一六汉《铙歌·战城南》："战城南，死北郭。野死不葬乌可食。为我谓乌：'且为客豪，野死谅不葬，腐肉安能去子逃？'水深激激，蒲苇冥冥。枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。梁筑室，何以南，梁何北（一作何以北）？禾黍而（一作不）获君何食？愿为忠臣安可得？思子良臣。良臣诚可思：朝行出攻，暮不夜归！" ❷《乐府诗集》卷二五《紫骝马歌》辞：（前略）"十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，'家中有阿谁？''遥看是君家，松柏冢累累。'兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知贻阿谁！出门东向看，泪落沾我衣。"原序："《古今乐录》曰，'十五从军征'以下是古诗"。

初步奠定了基础；在这里面少数民族的贡献，是非常突出的。

【鼓吹在各方面的应用】 前面说过，最初鼓吹中的歌曲是出于民歌；鼓吹的音乐形式，汉初已在民间游牧的队伍中应用。汉代的统治者把它用作军乐❶；也用作一般的行进音乐❷，徒步行走时奏的，和骑在马上行走时奏的都有；对骑在马上奏的，有时另有《骑吹》的名称；这种行进音乐，有时也在殡葬礼的仪仗队中应用❸。除了在军队行进中和在一般列队行进中应用以外，鼓吹乐又可以站定或坐定了演奏，在举行宴会的时候，在殿庭中应用❹。在同时候，鼓吹也已经成了一种娱乐的音乐，并且已有女性参加演奏。在公元前 119 年时，汉武帝曾叫宫女们乘着一条用龙头作装饰的船，在昆明池中，唱着《櫂歌》，用《鼓吹》穿插着游戏❺。在公元 100 年左右，已有专业的女性鼓吹乐人，称为"鼓吹妓女"❻。由此可见，随着应用场合的扩大，鼓吹乐的曲调内容，演奏形式与演奏方法，是在不断发展之中。在很多的场合中，已不一定需要歌唱；有着向器乐发展的倾向。

关于鼓吹的图片，参看：

1952 年成都出土汉骑吹画象砖拓本(图 35)；
成都扬子山出土汉骑吹画象砖拓本(图 36)；
汉孝堂山画象石中的骑吹部分(图 37)。

---

❶《宋书·乐志》："鼓吹，盖短箫铙歌；蔡邕曰，军乐也。"《晋书·乐志》："李延年造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边。" ❷《乐府诗集》卷一六："又《建初录》云：《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》，皆骑吹曲，非鼓吹曲。……按《西京杂记》：汉大驾祠甘泉汾阴，备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹。" ❸《晋书·礼志》："汉、魏故事：将葬，设吉凶卤簿，皆有鼓吹。" ❹《宋书乐志》："汉世有黄门鼓吹。汉享宴食举乐十三曲，与魏世鼓吹长箫同。"《乐府诗集》卷一六："崔豹《古今注》曰：汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。" ❺《三辅黄图》汉昆明池："武帝元狩四年穿池中，有龙首船。常令宫女泛舟池中，……作《櫂歌》，杂以鼓吹。帝御豫章观临观焉。" ❻《后汉书》卷七二《济南安王康传》载有康的儿子错，爱康的"鼓吹妓女宋闰"的事。

五、音乐形式的多样化

下列各种音乐形式，虽然大部分能在乐府所收的音乐中间找到例子；但在更大的空间、更长时间中，多种多样，不断演变的民间音乐，究竟不是少数音乐工作人员在短短一百多年中间所能集中掌握，而且加以固定的。因之，在下面所将引述的音乐形式中，不完全是乐府音乐的范围所能完全概括，那是不足为奇的。

【民歌及其艺术发展——《相和歌》】《相和歌》这一名称，一般说来，是概括了汉代在北方各地民间流行的各种歌曲❶。其中有原始的民歌，有根据民歌进行了加工改编而形成的艺术歌曲，也有从民歌基础上发展而成的大型舞曲，所谓《大曲》。但从这一名称的含意看来，则它可能是与较高的发展形式更有关系。记载告诉我们，《相和歌》的原始表演形式，只是清唱，所谓"徒歌"❷；进一步，是清唱而加帮腔，叫做"但歌"❸；再进一步，是用弹弦乐器和管乐器伴奏，由一人手里执着一个叫做节的乐器，一面打着节拍，一面歌唱❹，这才成为名符其实的《相和歌》。到这时候，它其实不是一般的民歌，而是一种艺术歌曲了。《相和歌》的最高形式为歌舞大曲。《宋书》卷二一《乐志》载有《大曲》十五曲的歌词；其曲名为：《东门》、《西山》、《罗敷》、《西门》、《默默》、《园桃》、《白鹄》、《碣石》、《何尝》、《置酒》、《为乐》、《夏门》、《王者布大化》、《洛阳行》、《白头吟》。其中的《碣石》，后来用于《拂舞》。《乐府诗集》卷四三引《古今乐录》曰："凡诸大曲竟，《黄老弹》独出舞，无辞。"按《黄老弹》为

❶《乐府·古题要解》："乐府《相和歌》，并汉世街陌讴谣之词。" ❷《尔雅》："徒歌谓之谣。"《晋书·乐志》在"汉世街陌讴谣"及江南《吴歌》等以后，总结说："凡此诸曲，始皆徒歌。" ❸《晋书·乐志》："《但歌》四曲，自汉世无弦节，作伎最先倡；一人唱，三人和。" ❹《晋书·乐志》："《相和》，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。"又："凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。"

用琴、筝、笙、筑乐器演奏的“但曲”之一；这里为了区别有辞、无辞，而说“《黄老弹》，独出舞，无辞”，可见其前的《大曲》是有舞，又有辞的。

【汉代《大曲》中的“解”、“艷”、“趋”和“乱”】 《相和歌》在发展的过程中间，除了在器乐伴奏形式上有所发展以外，在曲式上也有新的发展。这就是《大曲》的曲式。

《大曲》除了像一般歌曲，有着多节歌词，可以用同一个曲调反复歌唱以外，它在每次歌唱之后，又加上了不唱的“解”；有时又另外加进了华丽而宛转的抒情部分，叫做“艷”；又加进了紧张的快速的部分，叫做“趋”；有时也继承了春秋、战国以来已有的曲式，在末尾用一个带有结束性的“乱”❶。并不是每一大曲都用到艳和趋，但在用到艳和趋的时候，艳大多时候是用在一曲开始，偶然也有用在一曲的中间的；趋常用在一曲的末尾，而毫无例外。从现存的《大曲》歌辞中，可以看出艳和趋在《大曲》中的前后位置；从歌辞内容，也可以看出，艳往往是抒情比较宛转的部分，趋往往是感情比较紧张的部分。

【“解”是什么？】 历来文学家们，一般常从歌词的角度，视《大曲》中的分“解”为等同于歌词的分“章”。可能他们所根据的，是《乐府诗集》所说的话。《乐府诗集》卷二六在《相和歌辞》的《小序》中如此说：“凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰：伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。王僧虔启云：古曰章，今日解；解有多少。当时先诗而后声；诗叙事，声成文；必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少；犹《诗、君子阳阳》两解，

❶《乐府诗集》卷二六：“又诸调曲皆有辞、有声。《大曲》又有艷、有趋、有乱。辞者，其歌诗也；声者，若‘羊吾夷伊那何’之类也。艷在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹《吴声》、《西曲》前有和，后有送也。”按春秋时孔子曾说过“师挚之始，《关雎》之乱”，战国时出现的《楚辞》中也有乱；乱是指一般歌曲的结尾部分而言。

《南山有台》五解之类也。”但从音乐的角度来要求，则这是不够全面的。作者认为，汉代的《大曲》已是歌舞曲；它有歌唱的部分，所以有歌词，但它又有不须歌唱而只须用器乐演奏或用器乐伴奏着进行跳舞的部分，那就是“解”——“一解”是第一次奏乐或跳舞，“二解”是第二次奏乐或跳舞，余类推。所谓“一解”、“二解”等等，都是一种省写的术语，它们都代表着一定的音乐内容。“解”在音乐上有着它自己的特点；这从古代的几处记载中，可以约略知道一个大概。隋炀帝嫌《法曲》的声音太“澹”，曾在它的末尾加上“解音”❶。唐广德中(763—764)，李琬曾指点一位善于演奏羯鼓，正在羯鼓上苦找《耶婆色鸡》曲的结尾声而还没有能找到的乐工，说“当用《梱柘急遍》解之❷。”宋《太平御览》卷五六八说：乐曲常以缓慢的部分为本体，而以快速的部分为“解”❸；陈旸在他所著的《乐书》上曾把隋炀帝用在《法曲》结尾部分的音乐称为“解曲”❹。根据这些资料，我们对于“解”的音乐特点，可以概括为六点：

1．“解”在速度上一定是快速的；它不是慢曲，而是“急遍”。

2．它在情调上，不是“澹”、“雅淡”或是“清雅”的，而可能是强烈、奔放、热闹的；若依后来所用“文曲”、“武曲”等名词来分类的话，则它不是文曲而是武曲。

3．它常用在乐曲的末尾；在地位上，它前面的乐曲是主体，它是一个附加上去的部分。

---

❶《唐书》卷二二《礼乐志》：“初隋有《法曲》，其音清而近雅；……其声金、石、丝、竹以次作。隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。” ❷唐南卓《羯鼓录》载：李琬对这位乐工说：“夫曲有不尽者，须以他曲解之，可尽其声也。夫《耶婆色鸡》，当用《梱拓急遍》解之。工如所教，果相协，声意皆尽。” ❸《太平御览》卷五六八：“凡乐，以声徐者为本，声疾者为解。” ❹陈旸《乐书》卷一六四：“凡乐，以声徐者为本声，疾者为解。自古奏乐，曲终更无他变。隋炀帝以《法曲》雅淡，每曲终多有解曲，如元亨以来乐解《大凤移都师解》之类是也。”

4．有时在用同一个曲调配合多节歌词，作多次反复歌唱的歌曲中，或在作多次反复演奏的器乐曲调中，每反复一次，就可以在其后用一次“解”。例如，在李延年所作的《新声二十八解》中共用“解”二十八次；在相和大曲《艳歌何尝行》古辞[1]中共用“解”四次。

5．有时在一个完整的（也可能是较大的）乐曲之后，仅用“解”一次。例如，在《耶婆色鸡》之后，用《椢柘急遍》作“解”。

6．有些独立的快速曲调，特别适宜于用作别的乐曲的“解”；这样的曲调，特别被称为“解曲”。例如，《大凤移都师解》、《耶婆色鸡》所用《椢柘急遍》[2]、《柘枝》所用《浑脱解》、《甘州》所用《急了解》[3]等。

关于“解”的用法，虽然不一定能从今天的民间音乐中得到完全相同的实例，但找一些类似的例子，藉以帮助我们更加容易了解一些，却还是可以的。例如，我们有《二人台》等等的民间歌舞音乐。一男一女，两个角色出场。他们面对面，在台前唱一个比较抒情的、由几节合成的民歌式的歌曲，唱时有些表演，但动作不大。在唱完一节的时候，伴奏乐队，从歌腔的末音紧接下去，节奏加快，作着自由的曲尾扩展；击乐器上响亮而强烈的点子，配合着管乐器上模仿、呼应等等吹奏手法，用长长短短的音型的重复，造成热烈的气氛。与这同时，那两个角色，作出种种活泼的舞姿，手巾、扇子等道具上下翻飞，舞者在场中盘旋追逐，使人有眼花撩乱、目不暇接之感。忽然节奏慢下来了，接唱第二节歌曲；忽然节奏又加快了，又停止了歌唱而作活跃的舞蹈。这样的反反复复，在同一个曲调上，往往出现好几次。可以不可以把民间歌舞中这种歌唱的部分比之《相和大曲》中分节歌唱的部分，而把它活跃舞蹈的部分比之《相和大曲》的“解”的部分呢？又如，北方长套的管乐曲中有“扯

[1]古辞见《乐府诗集》卷三九。　[2]均见前注。　[3]见《羯鼓录》注。

不断"的部分❶，苏南长套的十番鼓乐曲中有"接头"的部分❷；在这些部分中，旋律的内容，好像居于次要的地位，旋律的特点，并不鲜明，但由节奏的变化及音型的反复和对比所造成的效果却往往非常强烈。可以不可以把今天民间器乐曲中这些部分比之古代羯鼓独奏曲中的"解"的部分呢？它们之间即使未必完全一致，恐怕也未必没有或多或少的前后继承的关系。

【由"解"、"艶"、"趋"构成的《相和大曲》曲式】 汉、魏时候的《相和大曲》，传至南北朝时候的宋代，还有十五曲，其歌词均见于《宋书》卷二十一《乐志》。这些《大曲》，无一例外，都是歌舞曲。从歌词看来，这些《大曲》，都是用解的；十五曲中，最少用二解，最多用八解——看来虽然用解的不都是《大曲》，但《大曲》则必然用解。同是《大曲》，用不用艳、趋、乱很不一定；在十五曲中，有五种情形❸：

	艶	趋	乱	大 曲 实 例
1	用	用	不用	《罗敷》、《何尝》、《夏门》
2	用	不用	不用	《碣石》
3	不用	用	不用	《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》
4	不用	不用	用	《白头吟》
5	不用	不用	不用	《东门》、《西山《、《西门》、《默默》、《园桃》、《置酒》、《洛阳行》

"艶"与"趋"，从字义看来，可能与歌舞的形象和动作有着联系；歌音宛转抒情的部分配合着"艶"丽的舞姿；而歌音紧张的部分

❶参看《管乐曲集》（1952年上海万叶书店出版）第33页对《放驴》曲曲式的分析。又"扯不断"，亦称"叠句儿"、"叠字句"、"打卍字"等。 ❷参看《苏南吹打曲》(1957年北京音乐出版社出版)第38页对于"接头"的说明。 ❸《乐府诗集》卷三"《大曲》十五曲"的小序中也说："其《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲，前有艶，后有趋；《碣石》一篇有艶；《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》三曲有趋；《白头吟》一曲有乱。"

则配合着快速的舞步——所谓“趋”。“乱”在《大曲》中比较少见；它可能是“趋”的另一名称——对歌曲的同一部分，可以从歌舞音乐的角度称之为“趋”，亦可以从一般歌唱音乐的角度称之为“乱”。所以，我们在考虑曲式问题的时候，在“趋”与“乱”二者之间，只须选择其一——我们拟选择其较被常用的“趋”。

这时候，最为完备的《大曲》曲式，可分成三个部分：

1. 前段为“艶”，一般在曲前；有时在中间；音乐婉转抒情，舞姿优美。

2. 中段为主体，包括多节歌曲，每节歌曲后加“解”。歌曲部分偏重抒情，“解”的部分偏重力度；歌曲比较缓慢，“解”比较快速；两者轮流相间，造成一慢一快、一文一武，反复对比的艺术效果；可能舞蹈的缓、急，软、健，也与之相称。

3. 末段可用“趋”；感情内容比较紧张；用较快的歌曲配合较快的舞步。

以《白鹄》或《艳歌何尝行》为例，引歌词如下：❶

白　鹄

（“《艶歌何尝》，一曰《飞鹄行》”）　　“古词四解”

(艶)❷

(歌)❸　飞来双白鹄，乃从西北来，　十十五五，罗列成行。

(一解)

(歌)　妻卒被病，行不能相随。　五里一反顾，六里一裴回。

(二解)

(歌)　吾欲衔汝去，口噤不能开；　吾欲负汝去，毛羽何摧颓！

(三解)

(歌)　乐哉新相知！忧来生别离！踌躇顾群侣，泪下不自知。

❶据《宋书》卷二一《乐志》。❷原注：“曲前有艶”。❸“歌”字为本书所加，用以突现其结构形式。

（四解）

（趋）❶　念与君别离，气结不能言！各各重自爱，道远归还难。
妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉！
今日乐相乐，延年万岁期。

【民间舞蹈】　除了上述《相和歌》中的《大曲》都是舞曲之外，有些有关几种民间歌舞来源、性质、舞容等方面的记载，值得简单一提。这几种歌舞是：

《巴渝舞》　西南少数民族賨人的一种集体舞。舞的内容是描写战争的。公元前206年汉王刘邦在战争中得到賨人的帮助。賨人很勇敢，他们当了前锋，多次获得胜利的战果。汉王看了他们的舞，不由自主地把它和武王伐纣的战争故事联系起来；命令汉族的乐人学习，称之为《巴渝舞》❷。

《鞞舞》　用有柄的单面的鼓作为导具的一种集体舞。这种舞汉代已有。因为这种鼓，很象一把圆形的扇子，所以，在较后的时代中，亦称为《鞞扇舞》。舞者人数，原来是十六人；约在403年以后，增到六十四人❸。

《公莫舞》　用巾或衣袖作为导具的一种舞，后来亦称《巾舞》。关于它的内容，古代的传说不一❹，只能存疑。参看西安出土的西汉舞俑（图38）和广州出土的东汉舞俑（图39）。

《铎舞》　用铎作为导具的一种舞——铎是一种乐器，用铜

---

❶原注云："'念与'下为趋。"　❷《后汉书》卷一一六《南蛮列传》："至高祖为汉王，发賨人还伐三秦。秦地既定，乃遣还巴中。……世号为板楯蛮夷。阆中有渝水。其人多居水左右，天性劲勇；初为汉前锋，数陷阵。俗喜歌舞。高祖观之，曰，'此武王伐纣之歌也'；乃命乐人习之，所谓《巴渝舞》也。"　❸《宋书·乐志》："鞞舞，未详所起，然汉代已施于燕享矣。……鞞舞，即今之《鞞扇舞》也。……《鞞舞》故二八。桓玄将即真（约403），太乐遣众伎，尚书殿中郎袁明子启，增满八佾。相承不复革。"　❹见《宋书·乐志》。

制成，外形象钟，上面有纽或柄，里面用绳系着一块木质或铜质的舌，用手执着纽或柄，摇动发声。

《槃舞》 是将鼓平放在地上，由一人或几人，在鼓上和鼓的周围跳舞，由乐队和歌者随伴着唱奏。从下面的一些汉代画像的摹本中可以见到槃舞里所表演的一些舞姿，以及器乐、声乐随伴着同时进行的情形：

山东汉石刻画像中的鼓舞及伴奏乐队（图40）；
山东隋家庄汉石刻画像中的歌舞及伴奏乐队（图41）；
山东武氏石室汉石刻画像中的鼓舞及伴奏乐队（图42）；
山东肥城汉石刻画像中的乐舞（图43）；
山东沂南汉石刻画像中的乐舞（图44）。

【古琴独奏曲《广陵散》】 在现存的古琴曲中，有两曲的最初出现，可能是在东汉末年以前。它们经过了一千七百多年，传到如今，虽然已经经过了历来琴家不少的加工和改编，但推其原始版本的出现时期，则仍可以列为这一时期的作品。这两曲是《广陵散》和《胡笳十八拍》。

《广陵散》不知何人所作，在汉末已经出现❶。从现存的琴曲看，其内容是描写公元前第四世纪时聂政为父报仇，刺死韩王的故事。这故事见于汉蔡邕（133—192）所著专讲有关琴曲故事的《琴操》。大意是如此：

> 聂政的父亲为韩王铸剑，误了限期，为韩王所杀。聂政为了报仇，化了十年工夫，学成卓越的弹琴艺术，借此得到了韩王的注意。韩王召聂政进宫弹琴。聂政乘韩王静心听琴的时候，从琴腹中抽出了他预先藏好的刀子，一下子把韩王刺死。

❶应璩（190—252）与刘孔才书："听《广陵》之清散。"傅玄《琴赋》："马融（79—166）谭思于《止息》。"

若这是一个"将古比今",借题发挥的作品的话,则可能与反抗秦始皇的虐政有关。在汉代的石刻中间，也有关于这一故事的图画。参看汉武梁祠石刻画像 《聂政刺韩王》(图 45)。关于汉代人弹古琴,参看绵阳汉抚琴俑(图 46)。

这曲的古琴乐谱见于 1425 刊行的《神奇秘谱》本。这里是一面乐谱的实例(图 47)。

曲例 1. 《广陵散》❶。

【《胡笳十八拍》及其作者蔡琰】《胡笳十八拍》是约在公元 208 年左右,蔡琰(文姬，约生公元 177 年)参考了胡笳的声音而写的琴曲。内容和公元 208 年以前蔡琰自己的遭遇有关。蔡琰出身于封建官僚家庭,是蔡邕的女儿。在汉末大乱中间,她在 196 年左右，为匈奴人虏获，成了匈奴的左贤王的王后。她在匈奴十二年，生了两个孩子。约在公元 208 年，她父亲的老朋友曹操派人把她从匈奴赎了回来。《胡笳十八拍》是作于她回来的路上或回来之后。此曲原来是否有歌词，现存的《胡笳十八拍》歌词❷是否真是出于蔡琰之手，目前都还是不能肯定的问题。但我们参考这首歌词,藉以推测这一琴曲所可能涉及的思想内容,还是可以有所帮助的。这首歌词用蔡琰的语气,先是叙述自己如何不幸而处于乱世,为别的民族所虏获,她如何想念家乡,如何不习惯于匈奴地区的生活; 后来讲到生了两个孩子之后,她如何疼爱他们; 在有回来的希望的时候，她如何一方面高兴，一方面又舍不得离开她所爱的孩子;更后来又讲到她回来之后，如何想念他们，如何在梦中见到他们,对他们的想念,如何又成了她新而漫长的一种怨恨;最后,她说明了她如何把胡笳的声调翻进了古琴曲调，以表达那宇宙所容不

---

❶乐谱见于《广陵散》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊，1958 年音乐出版社出版。 ❷此歌词见于《乐府诗集》卷六九。

了的浩大的怨气。

在内容上，这曲体现了不同民族间母子的感情；在艺术形式上，这曲体现了匈奴族游牧生活中所用管乐器胡笳和汉族古典弹弦乐器古琴，两种乐器和与之相关的乐曲表达形式的极不寻常的结合。在我们各民族音乐文化多方面的长期交流中间，在我们各民族在中国土地上共同建立我们音乐文化的过程中间，这是一个既具体生动而又优秀突出的例子。

琴曲«胡笳十八拍»的作者，有在少数民族中长期的生活实践；除了和少数民族有着夫妻和母子的爱情关系之外，她又是对少数民族音乐的爱好者与加工推荐者。不同民族的不同音乐文化，通过这样一位既有生活体验又有高度艺术修养的女性作者，在具体的作品中融合为一体。这一突出的经验，在古琴音乐中，是特别值得重视的。

曲例2．«胡笳十八拍»❶。

【长篇叙事歌曲】 汉代民间，产生了一些长篇的叙事歌曲。如«陌上桑»❷，有五十多句，是叙述一位美丽的采桑女子，如何藐视而且严正地拒绝了企图向她进行调戏的一位贵官；她如何聪明而机智地夸耀自己的丈夫，以此摆脱了那位贵官对她的胁迫。更加杰出的，是一个题为«焦仲卿妻»的长歌❸；这歌长达三百五十多句。大意是：

> 汉朝末年，庐江府有一位小吏，名焦仲卿，他的妻名刘兰芝；他们两人之间，有着浓厚的爱情。但焦仲卿的母亲不喜欢兰芝，迫着焦仲卿和他的妻离婚，把她送回母家。两人临别之时，依依不舍，互相约定，誓不再娶或再嫁别人，一心等候重新团聚的机会。兰芝回家之后，有县令派

---

❶乐谱见«古琴曲选»，在编印中。 ❷原词见«乐府诗集»卷二八。 ❸原词见«乐府诗集»卷七三。

人来为他的儿子求婚，兰芝给谢绝了。后来更高的官，府中的太守又派人来为他的儿子求婚。兰芝的哥哥贪图权势，逼迫兰芝出嫁。婚礼举行之日，兰芝投河自杀，焦仲卿也自缢而死。

这歌细致而深刻地描写了封建势力和爱情之间的矛盾。它同情的是谁，反对的是什么，都十分清楚。

这种长篇叙事的歌曲，在当时究竟是怎样歌唱的？虽然因为缺少记载，我们很难肯定。但不难想像，在当时演唱这种歌曲的时候，听众的理解和感受会如何随着故事的发展而越来越深刻化。因此，从内容、艺术形式和演唱的效果看来，这类歌曲可能已不是一般的歌曲而是一种说唱音乐了。

说唱在汉代已是流行相当普遍的一种民间艺术。《汉书》卷六八《霍光传》中有云，"击鼓歌唱，作俳优。"四川出土的两个说唱俑（图 48、49）可作为此语生动的例证。

【百戏】 汉代的百戏，内容相当多样。它里面包含着许多与武术有着联系的花样，如比力、举重、爬竿、弄丸、弄剑、走绳索、翻觔斗等；也包含着鸟兽虫鱼的扮演，人物故事的扮演等；有音乐、有歌、有舞、有动作，有时还应用着活动的布景，与戏剧相仿佛❶。

下面是两张有关汉代百戏的图片：

山东隋家庄关庙汉石刻画像（图 50）；
山东沂南汉石刻画像中的百戏部分（图 51）。

【初期的戏剧因素】 前面说过，在汉代的百戏中间，有着人物故事的扮演。除此之外，从另一些记载，更可看出，戏剧的某些因素、某些社会作用和某些原始形式，在秦、汉时代，也已逐渐呈露出来。例如，秦时（前 246——前 207），宫廷矮艺人优旃曾几度在说笑中间对秦皇进行了讽刺，而且达到了他所期望的效果。有一次，

❶参看张衡（78—139）《西京赋》。

他看见殿下站班的武士们立在雨里，冻得发抖。他对他们产生了同情；就想法找出机会，当着秦始皇的面，对他们说："你们个子长得这么高，有什么用处？还不是立在雨里，已经算你们幸福？像我这样，个子虽然长得很矮，倒能等在屋里休息。"秦始皇听了，才让武士们轮班休息。又有一次，秦始皇想扩大他的苑囿，由现在的河南西边直至陕西西边，扩大到东西四百多公里左右。优旃说："好极！该把鸟类和兽类放在里面。东方若有敌人来，只要叫麋和鹿用它们的角一触，就能解决！"秦始皇因此停止了进行。到了二世时候（前209——前207在位）优旃仍以其讽刺的天才起着对人民有利的作用❶。

傀儡戏，在汉代以前便有。战国时候，人们在谈话中间讲到"木偶人"，好像已是一件大家知道的极寻常的东西了❷。傀儡戏原来是在丧事上面应用的。但到了汉代末年，它应用的场合渐渐扩大，连宴会娱乐的场合也开始应用了❸。

【宫廷雅乐的僵化】　秦、汉以后所谓宫廷雅乐，主要包括祭祀音乐和朝会、宴飨等场合中所用带有典礼性的音乐——另外，在朝会、宴飨等场合中所用的鼓吹和娱乐性的音乐，则大部分是出于民间音乐。每一时代所用的宫廷雅乐，一般有两种来源：一种是沿用了前代流传下来的古典音乐和仪式音乐，一种是当代所新作的雅乐。秦代的雅乐，没有新作，仅是沿用了周代"六乐"中间的《韶》、《武》二曲，而将《武》改称为《五行》而已——"六乐"中间别的曲调，这时已经失传❹。汉代一方面继承了《韶》、《武》二曲，而又将《韶》

---

❶见《史记》卷一二六《滑稽列传》。　❷《史记·孟尝君传》："苏代谓曰，'今旦代从外来，见木偶人与土偶人相与语'。"　❸《后汉书》卷二三《五行志》刘昭《注》："《风俗通》曰：时京师宾婚嘉会，皆作《魁櫑》；酒酣之后，续以《挽歌》——《魁櫑》，丧家之乐，《挽歌》，执绋相偶和之者。"　❹《通典》："秦始皇平天下，六代庙乐，唯《韶》、《武》存焉。二十六年（前221）改周《大武》曰《五行》。"

改称为«文始»❶；另一方面，也逐渐新做了一些雅乐曲调❷。汉武帝时，有一个贵族——河间献王，曾收集了一些雅乐，献给皇帝，皇帝把它们发下去叫乐工们经常学习，逢时逢节，也把它们来充充数，点缀点缀，并不是经常用到。记载告诉我们，当时连祭祀在内，经常用到的，并不是雅乐；而所谓雅乐，则连高级的官僚，都只能听见一些叮叮当当的声响，而体会不出其中的内容，因此绝对不能在人民群众中间起作用❸。

所谓雅乐，常是配合宫廷典礼的一种音乐。汉高祖时，叔孙通是主要发动雅乐创作的一人。公元前202年，为了要规定典礼和音乐(礼乐)，他曾从山东地区，请了三十多位文人与他合作。三十多位文人中，有两位文人拒绝参加，并且指出他一贯取媚统治者的卑鄙行为；又说，他所做的，不合古代的方法，他们不愿参加，为的是不愿受到沾污。但在典礼和音乐既经制定，在公元前200年的朝会中间应用之后，统治者汉高祖却非常高兴，而说：我今天方才感觉到了皇帝的尊严❹。汉高祖这一句话，充分说明了雅乐的阶级本质。

所以，从创作来源而言，雅乐是出于取媚统治者的官僚之手；从内容而言，无非是对当代统治者的歌功颂德；从目的而言，是要巩固统治，强调皇帝的尊严。它是彻头彻尾反人民的，它既是脱离民间的艺术传统，又是与人民的思想感情背道而驰的东西。这就

---

❶同上："«文始舞»者，曰，本舜«招舞»也；高祖六年(前201)更名曰«文始»，以示不相袭也。" ❷比较重要的，是汉高祖时叔孙通做了一些乐曲；汉武帝时，由李延年、司马相如等合作，新作了«郊祀歌»十九章等(见«通典»)。 ❸«后汉书·礼乐志»：河间献王(刘德，卒前131)"献所集雅乐。天子下大乐官常存肄之，岁时以备数，然不常御；常御及郊庙，皆非雅声。"又："春秋乡射，作于学官，希阔不讲。故自公卿大夫、观听者但闻铿枪，不晓其意，而欲以风谕众庶，其道无由。" ❹见«史记»卷九九«刘敬、叔孙通列传»。

注定了它没有生命，注定了它创作的一天，就是开始僵化的一天
非但汉代的雅乐是如此，后来各朝的雅乐也都是如此。

六、乐器和乐律

【乐器】 这时期中，特别可以注意的乐器，有排箫、笛、羌笛、笳、角、箜篌、琵琶等。

排箫　古代的排箫，这时候得到普遍的应用，在鼓吹中间占有相当重要的地位。河南出土文物中有汉代吹排箫俑（图 52）。

笛　横吹的笛，在鼓吹（横吹）中间占有相当重要的地位，是从公元前第一世纪末期汉武帝的时候开始。这可能和张骞由西域传入吹笛的经验和笛上的曲调有着关系。

羌笛　汉时简称为篴（即笛），是现在箫的前身。它本来是西方边区（甘肃、四川一带）少数民族羌族的乐器，最初只有四个按孔；公元前第一世纪时，经过京房（前 77——前 37）在后面加了一个最高音的按孔，才有五个按孔❶。

参看资阳天台山，岩墓出土汉吹羌笛陶俑（图 53）。

从这时候有了竖吹的笛起，笛这一名称，就成为竖吹和横吹的两种笛的概括名称。但在此以前，如司马迁（前 145——前 86）在《史记》中所说的笛❷，后汉应劭《风俗通》中所指为汉武帝时“丘仲所作”的“七孔”的笛，都不是指横吹的笛而言。在此以后，则在一个相当长的时期中，两者在名称上，就互相混淆了。这要求我们在研究笛和笛曲的时候，尽可能区别清楚。

❶汉马融《长笛赋》：“近世双笛从羌起。……京房君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”杜子春（前 30？——后 60？）《周礼·春官注》所谓“今时所吹五孔竹篴”，可能是指这种笛而言。 ❷《史记》：“黄帝使伶伦伐竹于昆溪，斩而作笛，吹之作凤鸣。”

笳　　笳在今天已不见。关于古代笳的形制，记载不很详细。大概最初把芦叶卷起来吹奏，就叫做笳❶；后来进一步把芦苇制成了哨，装在一根没有按孔的管子上吹奏，也叫做笳❷。汉代鼓吹中所用的笳，大概已经具有较完备的乐器形式与性能，应该是属于后者。到后来，在有按孔的觱篥产生之后，这种比较原始的笳，可能已逐渐在被淘汰之列。而在乐器不断发展之中，笳的制法和所用的质料，随时有所改变。后世之所谓笳，有时是与汉代的另一乐器角相混❸，后世之所谓笳或角，有时又与后来出现的觱篥相混❹，笳与角，都有逐渐成为一种笼统的名称的倾向。

角　　最初的角，大概是用动物天然的角吹奏的，后来进一步有用竹、木、皮革、铜等材料制成的。从上文所引鼓吹的图片中，可以看出，汉代所用的角，形体很大，已经不是动物天然的角，而是人工制成的角了。

笳和角，都和牧业生活有关，都是先在少数民族中间应用之后，才得到全国广泛采用的。

箜篌　　最初的箜篌是横弹的，所谓"箜篌瑟"。即卧箜篌。公元前111年，我国人民的创造。另有竖箜篌，约于公元第二世纪汉灵帝(165—189在位)时传入我国，当时曾被称为"胡箜篌。"❺后来朝鲜又传来箜篌的音乐作品。汉乐府有一曲名《箜篌引》；据记载，这曲是朝鲜人民的作品。有关此曲创作的故事，非常动人。大

---

❶马端临《文献通考》在说明"芦笳"时，说，"卷芦叶为笳，吹之以作乐。"　❷同上："胡笳，似觱篥而无孔，后世卤簿用之。"　❸《乐府杂录》："鼓吹部……又即用哀笳，以羊角为管，芦为头也。"　❹陈旸《乐书》："觱篥，一名悲篥，一名笳管……；……竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍。"又唐段成式《觱篥格》说，觱篥，"本名悲篥，以角为之，后乃以笳为首，以竹为管，所法者角音，故曰角。"　❺《后汉书·五行志》："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡箜篌、胡舞。"唐杜佑《通典》："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。"

意是:

朝鲜有一位在河上工作的兵士(津卒),名霍里子高,他的妻名丽玉。有一天清早,子高起身,在河里划船,见到一位白头的狂人,他头上披着乱发,手中提着一把壶,在急流中走过去;他的妻在后面追上去,想阻止他,但已经来不及。狂人终于溺死了。他的妻就拿出箜篌来,一面弹,一面唱;所唱的歌词大意为:叫你不要渡河,你还是渡了河;你跌在河里溺死了!可怎么好呢?她歌唱的声音,十分悲切。她唱完了歌,自己也投河而死。子高眼见了这一悲剧,就回家去告诉自己的妻丽玉。丽玉听了十分感伤,就用箜篌表达狂人妻所唱的歌声,作成这曲;她后来又把这曲传授给近邻一位名叫丽容的女子,名此曲为《箜篌引》❶。

这个朝鲜人民所写的箜篌曲,在汉代,已在中国传开了。在后来的文献中,提起朝鲜有箜篌或提起箜篌在别的时候由朝鲜传进中国的记载,还有几处❷。所以,想到箜篌,我们就不由自主会联想到朝鲜和我们传统上的友谊。

琵琶　　古代所谓琵琶,与现在所谓琵琶很不相同。现在琵琶这一名称,只适用于一个一定的弹弦乐器;古代琵琶这一名称,在从秦、汉直至隋、唐一段期间,曾适用于很多弹弦乐器——长柄的、短柄的,圆形的、梨形的,木面的、皮面的,弦数多一些的、弦数少一些的,都叫做琵琶。所以,我们甚至可以说,琵琶在古代仿佛是一个概括的乐器种类的名称似的。

"琵"和"琶"原来是描摹两种弹奏手法的两个动词:"琵"是右手向前弹,"琶"是右手向后弹❸。在早期的演奏中,在这类乐器上,既然同样是以"琵"和"琶"作为主要手法,则在同类乐器的变异形

---

❶见《乐府诗集》卷二六《箜篌引》前《小序》。　❷《文献通考》:"百济国有鼓角箜篌之乐,宋朝(南朝的宋,440—479)初得之。"陈旸《乐书》:"高丽等国,有竖箜篌、卧箜篌之乐。"　❸后汉刘熙《释名》:"批把,马上所鼓也。推手前曰批,引手却曰把,像其鼓时,因以为名也。"

式还不是很多的时候，我们的祖先，一般地把它们概称为“琵琶”，以之区别于别种类型的乐器，暂时也还不会觉得有什么问题。但后来随着乐器的发展，这不能不有所改变。这种改变，我们以后将能看到。

在秦、汉两朝，在中国曾出现了两种琵琶。约在公元前214年秦朝增筑长城的时候，中国人民创造了一个音箱类似鼗鼓的弹弦乐器（“弦鼗”），就叫做琵琶❶。鼗鼓是圆形的，是两面蒙皮的，而且一般演奏起来，是用一手持柄摇动发声的，因此，鼓身不会太大（汉石刻画像中的鼗鼓，参看图54）。这种琵琶的音箱，既然可以与鼗鼓相比，则它必然是圆形的，是两面蒙皮的，而且形体是小的。到了后来，这一乐器，也曾被称为“秦琵琶”。中国人民在创造这一琵琶的时候，是否曾受到一些外来的影响？因为缺乏实物和文献方面的资料，还很难确定。但从所用的名称看来，则它与当时别的国家的音乐文化似乎并不是没有关系。若有关系，则它很可能，是由北方边区的少数民族，首先在游牧生活中，在马上应用，然后逐渐引向内地的。

约在公元前105年，中国的工人参考了筝、筑、箜篌等木质的乐器，又制造了一种乐器，也叫琵琶。这琵琶制成之后，曾由乌孙公主带到西北少数民族中间去应用。据后来傅玄（217—278）在琵琶赋序里面所描写，这个琵琶的音箱是圆形的，它的柄是直的，它有四弦、十二柱❷。除此之外，因它是参考了完全是木质的弦乐器制成，它音箱的面，可能也是木质的；又因为后来人们在讲到另一乐器“秦汉子”的时候，常常强调“秦汉子”为小，暗示着他们取以相

❶傅玄《琵琶赋《序：“杜挚（三国时人），以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。” ❷同上：“闻之故老云：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。观其器：中虚外实，天地像也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四时也；以方语目之，故云琵琶，取易传乎外国也。”

比的这个古老的“琵琶，其音箱是比较大的。这古老的琵琶，后来曾被称为“汉琵琶”，又曾被称为“阮咸”。参看辽宁辑安古墓壁画中的汉琵琶(图55)。

可以注意，这种有十二柱横贯四弦的乐器，已可以说明当时在音乐实践中平均律的应用。

【京房六十律】 京房(前77——前37)自己并没有发明什么律的新的计算方法，他只是应用了前人早已发明了的老的三分损益计算方法，利用其第十三音与第一音间有音差存在，以此为理由，机械地推算下去，一直推算到六十律为止而已❶。他这样推算的目的，并不是为了音乐，倒是为了把这样的所谓“音律”，去粉饰他占卜的迷信行为❷。他企图使六十律中的每一律，或代表一天，或代表五天、六天、七天、八天等；在六十律轮过一次的时候，刚合366天(一年)。这样，他就可以利用了所谓“音律”，作为他宣传迷信的工具。就效果而言，从六十律出现之日起，它在中国历代的音乐生活中，从来没有起过什么积极作用。事实很显然，在中国历史上从来没有出现过备具六十律的能为实际演奏服务的乐器，当然也从来不会有人上当，真的去做成六十套音高不同的乐器，在一年中间，每隔若干天，便换用一套去演奏。

能不能把京房的六十律视为一种科学的试验呢？我看也不能。据京房自己说，他是要做一个张着十三条弦的音准的，他是要用符合于黄钟标准音的律管为根据，把音准上中间的一弦调节到能和它相合的，他是企图根据弦上的不同长度，发出符合于六十律的音

---

❶详见《后汉书·律历志》。 ❷《前汉书眭、两夏侯、京、翼、李列传》：京房治《易》，“事梁人焦延寿，……其说长于灾变；分六十卦，更直日用事；以风雨寒温为候，各有占验。房用之尤精。”《后汉书·律历志》：“以六十律分期之日。黄钟自冬至始，及冬至而复；阴阳寒燠风雨之占生焉。”

高来的❶。从这种说法，好像他很想好好做一次试验似的。但从《后汉书·律历志》上长篇引证的京房所自以为符合于六十律的音高的一系列的有关弦长和管长的数字看来，我们就会感到非常失望。因为他对每一律，都为弦律和管律，列上两个数字；管律的长度，常为其弦律长度的十分之一。我们知道，黄钟管以外，五十九个没有加上管口校正的管律，是不可能与其相当的弦律相和的；换言之，在他的六十律中，除了他原来据以定黄钟弦音的黄钟管的音能够相合以外，其余五十九管的音，都不能和它们相当的弦律相合。

但是，他却已经明明把它们列在一起了。从这里可以看出，他不过写上了一些他根据计算所得的数字，他从来没有通过听觉，真正认真地把每一个管音去和它相当的弦音比一比；因为他若比了，他就不该如此写下来。因此，《后汉书》中那张长长的数字表，连寻常的一个切实可靠的实验报告，都比不上！

若说京房六十律能有什么作用的话，则它所起的，只能是消极的作用。那就是，它导向了脱离实际的、钻牛角尖式的乐律数字的玩弄，它导向了唯心的乐律神秘主义。

六十律的出现，是在公元前第一世纪的末期。在后来各代中，将会出现六十律的拥护者及其反对者；在乐律问题上造成相当的混乱。

【汉代民间音乐中的"相和三调"】　在汉代的民间歌曲——《相和歌》中间常常用到三种调式——所谓"三调"，就是平调、清调和瑟调❷。平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主❸；用现在

❶《后汉书》引京房自己的话，说，"截管为律。……术家以其声微而体难知，其分数不明，故作准以代之。……然弦以缓急清浊，非管无以正也。均其中弦，令与黄钟相得，案画以求诸律，无不如数而应者矣。"　❷《旧唐书·音乐志》："平调、清调、瑟调，皆周《房中曲》之遗声也；汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉《房中乐》也，高帝乐楚声，故《房中乐》皆楚声也；侧调生于楚调；与前三调总谓之相和。"　❸《魏书·乐志》载神龟二年（519）陈仲儒奏中有云："瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主。"

的说法来说，平调相当于 fa 调式，清调相当于 Sol 调式，角调相当于 la 调式。列相和三调表如下：

相和三调＼十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟	清姑洗
平　调	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫				
清　调			商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		
瑟　调					角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

这就是南北朝以后所谓"清商三调"。其中的清调，就是后来所谓"清商调"。

七、音乐文献和音乐美学

【音乐文献】 在全国统一、经济繁荣的两汉时期，文化有巨大的发展。音乐文献也增多了。首先，伟大的史家司马迁（前145——前 86)写了头一部伟大的历史著作《史记》，其中用两个专篇——《乐书》和《律书》论述音乐，为后来的史家建立了典范。其次，关于音乐的专著，这时候已出现不少。《前汉书·艺文志》所载书名中，有"乐六家，百六十五篇，""歌诗二十八家，三百一十四篇。"这里是 481 篇著作，其中有理论的著作，有关于古琴的不同流派的著作，有关于古代歌曲的著作，有关于当时民歌的著作，也有少数关于统治阶级歌曲作品的著作。这些著作，现在虽然已经看不到，但我们至少可以设想，它们的内容，或多或少，必然散在当时和后来的音乐或其他著作之中，构成它们的根据的重要部分。

这时候，究竟有没有乐谱的形式？可以肯定地说，已经有了。问题是在这些乐谱，没有传到我们手里。但没有传到我们手里，不就等于当时没有存在。在更早的时期中已有记写鼓谱的例子，见于《礼记·投壶》篇❶。那虽然只是在投壶游戏中所用到的一些简单的击乐器节奏，但从这里可以看出，此时的古人已有记谱的习惯。在《汉书·艺文志》的书目中，在“河南周歌诗七篇”之后，另有“河南周歌声曲折七篇”；在“周谣歌诗七十五篇”之后，另有“周谣歌诗声曲折七十五篇”。这里，对于同一套诗歌，有着两种本子：一种叫“歌诗”，一种叫“歌声曲折”或“歌诗声曲折”。若说前者为歌曲的词，则后者的所谓“声曲折”，有极大的可能，就是乐谱。

另外，汉时文人有着研究古书的风气。他们常常根据他们的见闻，为古书加进注解；其中不少有关音乐问题的注解，对于我们仍有着一定的参考价值。

【儒家音乐美学理论独占优势】　在汉朝初期专制主义的中央集权制度得到了发展。统治者要求得到这种制度的理论根据，进一步在思想意识上统治人民。董仲舒（汉景帝、武帝时人）的儒家思想正适合于统治者的这种要求。董仲舒对于音乐发表的言论虽然不多，但他总的思想体系，则对历来统治阶级和封建文人在对音乐的看法上影响很大。所以，讲到汉代的音乐思想，我们必得从董仲舒的总的思想体系开始。

董仲舒是唯心主义大师，是汉代官方哲学思想的奠基者。在他的手里，孔子学派的学说与神话迷信结合起来，形成一种神秘主义的潮流。他认为皇帝是受了“天”的命令来统治人民的，皇帝行为的好坏可以引起“天”的喜怒。自然界的各种灾异是出于神的一

❶篇末“鲁鼓”和“薛鼓”的鼓和鼙的节奏。

种警告❶。他虽然提出了"气"、"阴阳"、"五行"等范畴，企图说明世界变化的法则，但他却认为这些东西是受神的意志的支配的，神的意志是通过"阴阳"❷、"五行"等势力来指导自然界和社会的命运。

上述京房六十律的乐律理论，就是由董仲舒这种"阴阳"、"五行"的神秘主义学说中引伸出来。

除此之外，董仲舒又提出了"不变"❸的形而上学宇宙观，为封建秩序的永恒存在作辩护。为了巩固统治者大一统的局面，他又提出了罢黜百家，独尊儒术的主张❹。

他直接有关音乐的理论不多。概括说来，有以下四点：第一，他从统治阶级的角度，肯定音乐有统治作用；第二，他认为音乐应该由统治者创作；第三，他认为统治者创作音乐应根据自己的具体的政治特点；第四，统治者在自己还没有创作音乐时，也可以用古代的音乐来达到他统治的效果❺。讲到音乐的统治效果，董仲舒认为利用了音乐，可以比较容易地收到改变民间风俗的显著效果。

刘向（前77——前6）认为声音是外界事物中对人的影响最深，而且最能使人改变的东西。他说，因为如此，所以圣人把"德"放进了声音而使之成为音乐❻。他对民间音乐，是取否定态度的，他是主张使人专听有着"德"的内容的所谓"雅音"的。可以说，他

---

❶《汉书·董仲舒传》："臣谨案《春秋》之中，视前世已行之事，以观天人相与之际，甚可畏也。国家将有失道之败，而天乃先出灾害以谴告之；不知自省，又出怪异以惊惧之；尚不知变，而伤败乃至。" ❷《汉书·董仲舒传》："天道之大者在阴阳"。又："仲舒，治国以《春秋》灾异之变，推阴阳所以错行；故求雨闭诸阳，纵诸阴，其止雨反是。" ❸同上："天不变，道亦不变。" ❹同上："《春秋》大一统者，天地之常经，古今之通谊也。今师异道，人异论，百家殊方，指意不同，是以上无以持一统。……臣愚以为诸不在六艺之科，孔子之术者，皆绝其道，勿使并进。" ❺同上："王者未作乐之时，乃用先王之乐宜于世者，而以深入教化于民。……故王者功成作乐，乐其德也。乐者，所以变民风，化民俗也。其变民也易，其化人也著。"董仲舒《春秋繁露》："王者不虚作乐。……应其治时，制礼作乐以成之。……故作乐者必反天下之所始，乐于己以为本。" ❻刘向《说苑·修文》："凡从外入者，莫深于声音，变人最极；故圣人因而成之以德曰乐。"

在这些方面的主张，基本上是与董仲舒一致的❶。

刘安(卒前 122)发展了古代道家唯物主义自然观，他的思想体系基本上与董仲舒的思想对立。他认为客观事物是按着它自己的法则变化发展的，他否定有意志的神在支配世界的命运❷。他认为音乐应该真实地反映人民的思想感情；他以为提倡音乐，不应该不顾人民的生活状况❸。在这里，他实际上反对了虚伪的为统治阶级歌功颂德的雅乐，也反对了统治阶级过度的音乐享乐。

概括说来，这时候占统治地位的儒家思想，其在音乐上，是轻视民间音乐，提倡宫廷雅乐的；是轻视当时的民间音乐，倾向于恢复古代音乐的。但就其对人民音乐生活的影响而言，则我们可以说，自此时起，直至遥远的将来，它的影响，并不是很大。即使对当时及后来的统治阶级，它的影响也有着一定的限度。汉代当时及汉代以后，民间音乐中不断涌现新的成就，不断引向新的发展，就已说明人民一向用实际的行动，表示了他们对于这一官方音乐美学思想的抗议与藐视。而从统治阶级及封建文人的具体措施及实际行动看来，则乐府的建立及其影响，鼓吹音乐的兴起及其发展，以及其他非雅乐的经常运用，也可以说明，连统治阶级及封建文人自己，也并没有真能给予儒家的音乐美学理论以多大的重视。

结　语

在统一的中央集权封建帝国巩固的时期，经济繁荣，政治稳定，文化也得到发展。西汉政府设立的乐府，对战国以来各地区发展中的民间音乐作了比较全面的集中。«相和歌»中包含着由原始民歌直至歌舞«大曲»不同艺术水平的各种音乐；其中的歌舞«大

❶又："郑、卫之音，乱世之音也。……古者慎其饮酒之礼，使耳听雅音……。"　❷«淮南子·原道训»："万物固以自然。"　❸«淮南子·本经训»。

曲》已有相当完整的曲式。民间其他歌舞形式，也在不断出现与发展之中。歌舞音乐已成为这一时期中音乐发展的主流，它对音乐艺术的全面发展起着推动的作用。声乐给器乐以坚实的生活基础，器乐的伴奏和间奏的加入使声乐的表达得到丰富与提高；两者与舞蹈的结合，一方面丰富和提高了歌舞音乐的整体，而有着艷、解、趋的比较大型的歌舞音乐的整体，则另一方面又反过来要求声乐方面更加细致的表达和器乐方面更加多样的变化。这样，从这时候起直至隋、唐时代为止，歌舞音乐在音乐艺术发展中间将愈来愈起出它主导的影响。琵琶类弹弦乐器的特别得到发展，也与这有关。

鼓吹乐在这时候有着显著的发展，在中国历史中开始以一个独立的重要音乐形式出现，在各方面得到广泛的运用。在鼓吹乐的形成与成长中间，少数民族的贡献非常突出。

在歌舞音乐与鼓吹音乐以外，古琴的独奏技术，说唱音乐和百戏，均在向前发展之中；戏剧音乐虽然还不占重要地位，但它也已经以其新兴萌芽的形式开始出现于音乐艺术之中。

违反人民意志，脱离民间音乐发展道路的宫廷雅乐，一开始就呈现出它僵化、衰落的倾向。

在乐律上，平均律已在琵琶上施于实用。

在音乐思想方面，西汉时，由于统一的专制主义中央集权的封建帝国的日益巩固，儒家的音乐思想得到了适时的改造而取得了独尊的地位，成了历代封建统治阶级的基本指导思想。

第六章　三国、两晋、南北朝

（公元 220—589）

一、概　况

这是中国历史上一个大动荡的时代，也是北方与南方、少数民族与汉族，在音乐文化上一个大融合的时代。

自东汉末年农民起义失败以后所爆发的封建割据战争，魏、蜀、吴三国的建立，晋的暂时统一，北方和西方边区地带一些少数民族的陆续向内地迁移，东晋的南迁，北方混战局面所引起的北方人民的大量南移，使得南北各族都在人口众多的汉族的先进经济、文化基础上不断地融合起来，也使得我国的音乐文化增加了许多新的血液。中国的音乐文化在这时期中得到了极大的发展。后来隋、唐时代大部分的重要乐器，如曲项琵琶、五弦琵琶、筚篥、方响、钹、羯鼓及其他鼓类乐器等，此时都已出现；后来构成著名的隋唐九部、十部乐中的重要部门的少数民族音乐和外国音乐，如龟兹乐、西凉乐、高昌乐、康国乐、疏勒乐、天竺乐、安国乐、高丽乐等，此时都已在中国内地流行，开始发生交流及融合作用。所以，可以说，这一时期，是中国古代音乐文化的一个重要的大发展时期；而与这一时期相比，则其后的隋、唐时期，是中国音乐文化的一个巩固和进一步发展的时期。

在这一变乱频繁的时代里，宗教，特别是印度传来的佛教，大大地发展起来。各族统治者利用宗教作为麻醉人民和统治人民的

工具，而苦难中的人民也想纾解现实生活中的痛苦，易于接受宗教。第三世纪时，中国的佛教信徒和僧人，在中国民间音乐的基础上，创造了自己的佛教音乐，同时部分地吸收了一些印度的佛教音乐❶，初步建立了中国佛教音乐的体系。从此以后，佛教音乐，也在中国总的音乐文化中，产生了一定的影响。寺院既需要利用民间音乐去吸引人民，又需要利用民间音乐为宗教服务，因而一方面带有保存、介绍和传授民间音乐的作用，另一方面，也有用宗教感情腐蚀民间音乐的作用。寺院宗教节期的集会，常带有群众文娱活动的性质，所以，对人民群众的音乐生活，也产生了一定的影响。

随着音乐的发展，三分损益律本身所包含的矛盾问题逐渐显露，新的探求与实验开始活跃起来。古琴上纯律的应用，晋荀勗笛律中管口校正的应用以及宋何承天新律的提出，都足以说明这一时期律学上的成就。同时，这种律学上的成就是从科学和神秘主义的斗争中取得的。

音乐思想方面，在统治阶级企图控制音乐活动的同时，嵇康提出了《声无哀乐论》，企图使音乐从统治阶级的控制之下摆脱出来。文艺批评家刘勰在讨论与音乐密切相关的文学艺术之时，提出了一些有关音乐的理论，其中有唯物的辩证的因素。

二、民歌与时代生活

这时期的民歌内容，有与前代相近似的和与前代显然不同的两类。前类如反映人民劳动生活及乐观主义的民歌❷，描写爱情

---

❶从现有的《水陆》音乐和《焰口》音乐看来，其中七言、五言、四言……的《偈》，长短句词体的《赞》，以及一部分朗诵词，是出于中国的民间音乐；配合梵文译音歌词的《真言》或《呪》以及随时凑合歌唱和朗诵的一个《梵腔》，可能是出于印度音乐。后者仅占佛教音乐的一小部分。　❷如《江南》、《采桑度》、《长干曲》、《拔蒲》、《敕勒歌》等。

欢乐的民歌❶，怨恨爱情不自由的民歌❷，反映统治阶级奢侈生活的民歌❸，揭露赋税苛重情形的民歌❹等。这类民歌，就其一般的性质而言，虽然与其他时代的民歌相近似，但就其具体的内容而言，则仍与其他时代的民歌有着一定的区别。后一类民歌，与前代的民歌有很大的差别，可以使我们更容易地从中看出时代生活的特点，因之我们将对之作更多的叙述。

【各族人民的融合】　在公元316年西晋灭亡之后，在北方各族的统治者间出现了混战的局面。这时候，各族的统治者拉拢汉族地主，与之共同压迫各族和汉族的人民；人民的生活极端痛苦。在反抗统治阶级的斗争中，汉族人民和各族人民的命运结合在一起了。有些代表阶级对立情绪和反对非正义的残酷战争的民歌，在汉族和少数民族人民中间同样产生。有的已经分辨不出为哪一民族的人民所作；有的虽然分辨得出，但它们的传播则久已超出了民族的范围。在共同的命运中，共同生活，并肩进行阶级斗争，互相爱好反映共同生活的艺术作品；在中国境内，各民族音乐文化的融合就是这样逐渐发展起来的。这种情形，在这时期中，比前一时期更加显著了。下面是几首这样的歌辞。

快马常苦瘦，　　勦儿❺常苦贫。
黄禾起羸马，　　有钱始作人！

——《幽州马客吟》五首之一。

独漉独漉，水深泥浊。泥浊尚可，水深杀我。
空床低帷，谁知无人？夜衣锦绣，谁别伪真？
刀鸣鞘中，倚床无施。父冤不报，不死何为？
猛虎斑斑，游戏山间，虎欲齧人，不避豪贤！

——《独漉篇》。

---

❶如《子夜四时歌》中的《春歌》。❷如《华山畿》、《西乌夜飞》等。❸如《相逢行》。❹如《平陵东》。❺“勦儿”就是劳动人民。

兄在城中弟在外，　　弓无弦、箭无栝❶。
食粮乏尽若为活？　　救我来！救我来！
——《隔谷歌》。

男儿可怜虫，　　出门怀死忧。
尸丧狭谷中，　　白骨无人收！
——《企喻歌》四首之一。

【南方民歌和北方民歌】 在北方各民族混乱期间，北方人民向南方大量迁移，提高了南方的生产力。南方在相当于现在四川、湖北至江苏的一带，商业特别繁荣❷。商旅生活占有比之以前更重要的地位。反映到民歌中间，就有游子和思妇惜别、思慕的情绪。这时南方民歌中，特别重要的，是湖北一带和江苏一带的民歌；前者称为《西曲》，后者称为《吴歌》。若以两者相比，则湖北一带产生的《西曲》较多反映水边船上的离情，江苏一带产生的《吴歌》较多家庭儿女的风味。下面是几首《西曲》的歌词：

莫愁在何处❸？　　莫愁石城❹西。
艇子打两桨，　　催送莫愁来。
闻欢下扬州，　　相送楚山头。
探手抱郎看，　　江水断不流。
——《西曲·莫愁乐》。

（男❺唱）“我去只如还，　　终不在道边。
我若在道边，　　良信寄书还。”
（女）“沿江引百丈，　　一濡多一艇。
上水郎担篙，　　何时至江陵？”

---

❶栝，箭的末尾。 ❷当时南朝的商业，是以建邺（现在南京市的南面）为中心；建邺之外，成都、寿春（今安徽省寿县）、京口（今江苏镇江市）、江陵（今湖北江陵县）都是大都会。 ❸莫愁，是石城地方以善于歌唱著名的女子。 ❹石城，即今湖北省锺祥县。 ❺这里的“男”“女”是作者根据了歌词内容为之区分的。

(男) "江陵三千三，何足持作远？
书疏数知闻，莫令信使断。"
(女) "闻欢下扬州，相送江津湾。
愿得篙橹折，交郎到头还。"
(男) "篙折当更觅，橹折当更安。
各自是官人，那得到头还？"
(女) "百思缠中心，颠顿为所欢。
与子结终始，折约在金兰。"
——《西曲·那呵滩》。

下面是几首《吴歌》的歌词：

音信阔弦朔，方悟千里遥。
朝霜语白日，知我为欢消。
闺阁断信使，的的两相忆。
譬如水上影，分明不可得。
——《吴歌·读曲歌》八十九首中之两首。

七宝画团扇，灿烂明月光；
饷郎却暄暑，相忆莫相忘。
——《吴歌·团扇郎》六首中之一首。

黄鹄参天飞，半道还哀鸣。
三年失群侣，生离伤人情。
——《吴歌·黄鹄曲》四首中之一首。

在北方的民歌中较多勇武健壮的形象。如下面的一首：

新买五尺刀，悬着中梁柱。
一日三摩娑，剧于十五女。
——《琅邪王》八首中之一首。

少数民族和汉民族，在北方长期杂居。各民族文化的融合，成为这时候北方文化的特点。在当时北方传开的下面几首少数民族的民歌，体现了勇武的精神。

遥看孟津❶河，　　杨柳郁婆娑。
我是虏家儿，　　不解汉儿歌。
健儿须快马，　　快马须健儿。
跸跋黄尘下，　　然后别雄雌。
——《折杨柳》五首中之二首。

男儿欲作健，　　结伴不须多。
鹞子经天飞，　　群雀两向波。
放马大泽中，　　草好马着膘。
牌子铁裲裆❷，　　钰鉾❸鹞尾条。
前行看后行，　　齐着铁裲裆。
前头看后头，　　齐着铁钰鉾。
——《企喻歌》四首中之三首。

将南方的民歌和北方的民歌比较起来，南方的民歌比较细腻，北方的民歌比较粗犷。这是和当时的不同的生活环境分不开的。

三、音乐文化多方面的发展

【《相和歌》的继续发展】　在第四世纪以前，《相和歌》在北方仍继续有所发展。据记载看来，在魏、晋时代，在《相和歌》中可能已有转调❹的应用，也可能已把若干个歌曲连接起来唱奏，而构成

---

❶孟津，在今河南省黄河边。　❷裲裆，即今之背心。　❸字书不见钰鉾二字，疑即兜鍪或军人所戴的帽。　❹《乐府诗集》卷二七引《古今乐录》："《十五歌》（魏）文帝词，后解歌瑟调。"并参看下节有关《上声歌》之注。

了一种组曲的形式❶。当时有善于歌唱的人，善于伴奏的人，善于在琵琶伴奏中间加进新腔的人，以及善于加工改编、发展旧曲的作曲家，已得到人们的公认❷。

《相和歌》的伴奏乐器，随着时代的变迁和曲调种类的不同，有着出入。大约魏朝在北方唱奏的时候，最多曾用到笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶、（即现在的阮）等八种；到了晋、宋、齐各朝在南方唱奏的时候，就减少了一些。在发展到高级阶段的《相和歌》的演出中，乐器的演奏占有相当重要的地位。在开始还没有歌唱以前，往往先奏器乐合奏曲调由四段乃至八段。在乐器中间笛和笙除了和别的乐器一同合奏以外，似乎还要担任着更多的任务。好像每段器乐是先以笛和笙开始，由它们在旋律的高低❸和花腔上作了一些变化，然后别的乐器再加进去一同合奏；在每段乐器演奏完毕的时候，还要加上一个尾声❹。从《相和歌》乐器演奏的方法，可以推知其器乐部分的一般曲式。这里，仅是指有器乐伴奏的《相和歌》的歌唱形式而言，还不能包括其歌舞《大曲》部分。若加上前章

❶《宋书·乐志》："《相和》，汉旧曲也。……本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。"　❷《宋书·乐志》："魏晋之世，有孙氏善宏旧曲，宋识善击节倡和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。"　❸《乐府诗集》卷四五《上声歌》小序中说："《古今乐录》曰：《上声歌》者，此因上声促柱得名；或用一调，或用无调名。"又晋、宋、齐《上声歌》歌词中有"改调促鸣筝"句。可知所谓高声弄、下声弄是指旋律的高低变化而言，而且这种高低变化并不限于高低八度的变化，也有转调的关系在内。　❹《乐府诗集》卷三〇："《古今乐录》曰：王僧虔大明三年(459)《宴乐技录》：平调有七曲。……其器有笙、笛、筑(疑为"节"之误)、瑟、琴、筝、琵琶七种；歌弦六部。张永《元嘉技录》曰：未歌之前，有八部弦；四器俱作，在高、下、游弄之后；凡三调歌弦，一部竟，辄作送歌弦。"又卷三三："《古今乐录》曰：王僧虔《技录》：清调有六曲。其器有笙、笛——下声弄、高声弄、游弄——篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种；歌弦四部。张永《录》曰：未歌之前，有五部弦，又在弄后；晋、宋、齐止四器也。"又卷三六："《古今乐录》曰：王僧虔《技录》：瑟调曲……其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种；歌弦六部。张永《录》曰：未歌之前，有七部弦，又在弄后；晋、宋、齐止四器也。"按王僧虔(426—485)与张永同是南朝宋、齐时人。

所已讲过的其歌唱部分各节曲调之间的用"解"和加用"艶"、"趋"、"乱"等穿插变化的手法，我们对整个«相和歌»的曲式已差不多可以知道一个大概。我们知道，有艶、趋的较大型的«相和歌»另有着"«大曲»"的名称；我们也知道，所谓«大曲»也都是舞曲。由此可见，这种由器乐、声乐和舞蹈三者综合而成的大型«相和歌»曲式，已是将来唐代«大曲»之早期雏型。

【清商乐与民间音乐的发展】 在第五、第六世纪以前，民间音乐在北方，统称为«相和歌»；在此以后，民间音乐，无论在北方或南方，都统称为«清商乐»。后来的«清商乐»，和以前的«相和歌»一样，它包含着民歌，但也包含着从民歌基础上发展起来的更高的艺术作品，连一部分舞曲在内。

«相和歌»和«清商乐»之间的变迁是和当时政治、经济环境的变迁分不开的。在第四世纪初期，西晋灭亡之后，皇族司马睿逃到南方称皇帝，叫做东晋。在同时候，以北方音乐为主要内容而也包含少量南方民间音乐的«相和歌»，就随着政治中心，流行到江南。从这时候起，在中国北部各民族混战期间，北方人民大量南迁，与南方人民合作，提高了南方的生产力。相形之下，北方民间的音乐文化，渐趋于衰落；南方的音乐文化，则适应着经济基础的发展，有了新的发展。此时南方的民歌和其他民间音乐，有大量的出现，也有显著的提高。在南方，连从北方带来的和在南方本地不断产生和成长的民间音乐，统称为«清商乐»。在«清商乐»中间，虽然也包含着一部分旧有的北方民间音乐，但其主要的组成部分则已是大量的南方民间音乐了。到了第五世纪末期，北魏在中原兴起，在政治上作了一些改革，统治比较稳定下来。北魏统治者，在第五、第六世纪之间，在和南方的战争之中，又得到了南方所保存的以前的北方音乐和当时的南方音乐，把他们都带到了北方，加以重视，跟

着南方的习惯，也称之为《清商乐》。这时以后，直到隋、唐时代，无论在南方或北方，对北方和南方的民间音乐，就一律称之为《清商乐》，或简称为《清乐》了❶。

〈清商乐〉中的北方音乐部分，已在前面讲到《相和歌》的发展的时候讲过；《清商乐》中南方音乐中的民歌，已在前面讲到民歌的时候讲过；这里均不再重复。余下值得我们注意的，是南方民间音乐曲式上的发展和在舞蹈等方面的应用。

南方民歌，在曲式上，在一曲中每节的前面有时加一个歌唱的引子，在每节的末尾，有时又加上一个歌唱的尾声；引子和尾声，或称为"和"，或称为"送"，没有一定❷。若干不同歌曲，可以连接起来歌唱，构成一种组曲的形式❸。

汉、魏、南北朝时候，跳舞的风气是相当普遍的。在宴会的时候，会有人自动地起立舞蹈；还有互相接着舞蹈的习惯，就是，一人舞毕之后，交给另一个，由另一人接着他进行舞蹈❹。民间还有舞

---

❶《魏书·乐志》："初高祖(孝文帝，471—499在位)讨淮、汉，世宗(宣武帝，500—515在位)定寿春，收其声伎——江左所传中原旧曲，……及江南《吴歌》，荆、楚《西声》，总称《清商》。"又《旧唐书·音乐志》："《清乐》者，南朝旧乐也。永嘉(307—313)之乱，五都沦丧；遗声旧制，流落江左。宋、梁(420—557)之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦各有新声。后魏孝文(471—499)、宣武(500—515)用师淮、汉，收其所获南音，谓之《清商乐》。" ❷引子与尾声或都称"和"或都称"送"；或一个称"和"，一个称"送"，没有一定。例如：《乐府诗集》卷四五《子夜变歌》序云："《子夜变歌》，前作'持子'送，后作'欢娱我'送。"这里前后都称"送"。卷四八《三洲歌》序云："歌和云，'三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，共来长想思。'"这里，只有"和"，可能是在每节的末尾。又卷四九《西乌夜飞》序云："歌和云，'白日落西山，归去来'；送声云，'折翅乌飞，何处被弹归？'"这里，似乎是前称"送"，后称"和"。 ❸《乐府诗集》卷四五在《子夜变歌》序中说："《宋书·乐志》曰：六变诸曲，皆因事制歌。"又提到《子夜警歌》，而说："《子夜警歌》无送声，仍作变，故呼为变头——谓六变之首也。"可见"六变"是连接歌唱的，其第一曲为《子夜警歌》 ❹《宋书·乐志》："前世乐饮，酒酣必自起舞。……汉武帝乐饮，长沙定王起舞是也。魏、晋已来，尤重以舞相属，所属者代起舞，犹若饮酒，以杯相属也。谢安舞以属桓嗣是也。"

蹈的广场，参加舞蹈的，也有女性❶。可见，在这时候，舞蹈已成为日常生活中的一个构成因素了。在南方民间音乐中，长江下游民间出现的歌舞曲比较少，但也有❷；在长江上游，则民间出现的歌舞曲特别的多❸。舞曲所反映的内容，有男女恋爱，男女爱人离别之苦痛，旅途生活，欢乐歌舞等；舞蹈的形式一般是集体舞，参加者十六人或八人。

南方的歌曲，有时是用弦乐器伴奏。有一首歌词，如此说：

初歌《子夜》曲，　　改调促鸣筝。
四座暂寂静，　　听我歌《上声》。
——《吴歌·上声歌》八首之一。

这里是用弦乐器筝伴奏的。但有时管乐器和弦乐器都用。请看下面一首歌词：

丝竹发歌响，　　假器扬清音。
不知歌谣妙，　　声势由口心。
——《吴歌·大子夜歌》二首之一。

这里，在歌词中说出了乐器伴奏对歌者的协助作用，同时也说出了歌者表达自己内心体会的意图。

另有一种歌，其伴奏不用弦乐器，而只用管乐器和击乐器中间的铃和鼓。用这种伴奏形式演唱的歌曲，其特有的名称，为"《倚

---

❶《乐府诗集》卷四九《江陵乐》歌词："不复出场戏，踶场生青草。试作两三回，踶场方就好。" ❷如《前溪歌》，词见《乐府诗集》卷四五。 ❸如《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、《襄阳乐》、《三洲歌》、《采桑度》、《襄阳蹋铜蹄》(以上词见《乐府诗集》卷四八)，《江陵乐》、《青骢白马》、《共戏乐》、《安东平》、《那呵滩》、《孟珠》、《翳乐》、《寿阳乐》等(以上词见《乐府诗集》卷四九)。

歌》"❶。《倚歌》有时与舞曲同时并用。在《倚歌》与舞曲同时并用时，往往先唱几节《倚歌》，然后接着唱几节舞曲。例如《西曲》中的《孟珠》曲，共有十节；其前二节为《倚歌》，后八节为舞曲；又如《翳乐》曲共有三节；其前一节为《倚歌》，后二节为舞曲❷。这种先歌后舞的形式，也将为以后的唐代《大曲》所继承。

【其他歌舞音乐】 前面已说过，在《相和歌》和《清商乐》中间有着歌舞音乐。除此之外，这时候又出现了《拂舞》、《白纻舞》、《杯槃舞》等另一些舞曲名称。从舞曲的歌词看来，《拂舞》在三国时出于江南地区，可能是以羽毛制成的拂尘作为导具的一种舞，其舞曲内容有时包含着道教的出世思想。《白纻舞》是运用长袖作为导具的一种舞，舞者多是女性，形式与旧有的《巾舞》相仿佛。但两者的地区来源和曲调内容则完全不同。《巾舞》产生于北方，《白纻舞》产生于江南；从歌词内容看，《巾舞》是表达一种悲伤的情绪，《白纻舞》是用优美的舞姿在宴会的场合上，表达一种欢乐的情调。但两者是可以连接起来表演的。公元 505 年，梁宫廷朝会乐中第二十个节目为"设《巾舞》，并《白纻》。❸"两舞同时举出，可见它们各自为一个独立的舞，并不是如有些人所想，两者为同一舞的两个不同名称；但两者在同一节目中间的先后并列，则也说明了它们是可以联接表演，作为一个节目的。《杯槃舞》是在宴会席上，用杯子和槃子作为道具的一种舞；有歌、有器乐伴奏；从歌词看来，大概全席的人都可以参加舞蹈，舞时有反覆杯槃，左右旋转等动作❹。现存最早的晋代《杯槃舞》歌词虽然已经见得是统治阶级本着自己的意图而填写的东西，但我们仍相信，这种运用杯槃作为导具的舞，其最

---

❶《乐府诗集》卷四九《青阳度》小序："凡倚鼓悉用铃鼓，无弦有吹。" ❷见《乐府诗集》卷四九《孟珠》和《翳乐》的小序。 ❸见《隋书·音乐志》。 ❹晋《杯槃舞歌诗》见《乐府诗集》卷五六。

初的创造，还是出于民间。晋周处(240—299)《风土记》中记载了当时民间的风俗；它里面说，当时浙江地区的民间风俗，每逢宴会，常敲击槃子，作为一种娱乐；把一个直径一尺六寸(古尺)左右的圆槃，抱在胸前，用左手五指轮流弹奏；同时跳舞者依着节奏进行跳舞❶。可能《杯槃舞》的原来形式，是从类似这种活动的民间生活中产生。

【鼓吹】 得了少数民族音乐新的滋养，这时候北方鼓吹又有新的发展。其中以居住在现在山西北部和内蒙自治区中南部的鲜卑族的贡献为最重要。北魏的统治阶级是出于鲜卑族。在公元398年，他们开始提倡鲜卑族的民歌，叫宫女们经常歌唱。这就是所谓《真人代歌》或《北歌》❷。这种《北歌》在北方流行开之后，不久就得到南方的注意。第六世纪初期，梁朝的横吹曲中，已有不少《北歌》在内。第六世纪末期，南方陈朝的统治者陈后主(583—589在位)曾专门派遣宫女去学习北方的箫鼓(箫鼓是鼓吹的另一名称)，称之为《代北》，把它在宴会娱乐的时候演奏❸。从此以后，《北歌》就普遍加入了北方和南方的鼓吹乐中。下面两幅刻在砖上的鼓吹乐图和一个乐俑，都是属于南北朝时候的。

图56 邓县彩色画像砖墓中乐队画像砖之一，

图57 邓县彩色画像砖墓中乐队画像砖之二。

图58 北魏骑马吹角俑。

在这时期中，一部分被统治阶级为了政治目的而应用的鼓吹

❶晋周处《风土记》："越俗宴饮，即鼓盘以为乐；取太素圆盘，广尺六者，抱以着腹，以左手五指更弹之以为节；舞者应节而舞。" ❷《魏书·乐志》："凡乐者，乐其所自生；礼，不忘其本。掖庭中歌《真人代歌》，上述祖宗开基之所由，下及群臣废兴之迹，凡一百五十章，晨昏歌之，与丝竹合奏；郊庙宴飨亦用之。"又《旧唐书·音乐志》："魏乐府始有《北歌》，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代都时命掖庭宫女晨夕歌之用。" ❸《隋书·音乐志》："及(陈)后主嗣位，耽荒于酒，视朝外，多在宴筵；遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。"

乐，乐曲虽然都是老的民间乐曲，但歌词却已填入了符合于统治阶级利益的、为他们自己歌功颂德的歌词。三百几十年间，北方和南方都更换了好几个朝代，几乎每一朝代都各自搞了一套适合于自己口味的歌词，而且各自给予乐曲以不同的曲名；但所用的曲调，则大部分还是从汉代一直传下来的那些鼓吹乐曲调❶。这一情形，又可以说明，统治阶级是如何利用和歪曲运用民间音乐的。

【统治阶级对民间歌舞音乐和鼓吹音乐的篡改】 这时期统治阶级在朝会中、在宴会上、在娱乐时、在军队里、在街头行进时，利用民间音乐的机会是不少的。他们对有些民间歌舞和鼓吹乐曾进行了篡改。他们所篡改的，主要是歌词。至于曲调，则如公元269年晋朝的张华所说，他们大都是外行，只能沿用旧调，而不敢有所改动；而且，因为要沿用旧调，他们连歌词的文字形式也只能一律照旧。❷

关于篡改歌舞曲的情形，试以《白纻舞》的歌词为例。这舞出于三国时吴国的民间，其原词已不可见。后来晋朝所用的歌词，有“晋世方昌乐未央”句，而宋朝的歌词则有“宋世方昌乐未央”句；从这些已可看出，各朝统治阶级对这歌词都有改动。后来梁武帝(502—549在位)命沈约改写歌词，作《四时白纻歌》，共五节；在沈约改写了歌词之后，梁武帝自己又特别改去了每节的末了二句，放进了歌颂自己的内容❸。关于鼓吹乐的歌词，如前面所说，各朝大都各自

❶关于各朝曲名的表参看杨荫浏《中国音乐史纲》107页。 ❷《宋书·乐志》：“晋太始五年……张华表曰：按魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声。度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变。虽诗章词异，随废兴时，至其韵逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。” ❸《乐府诗集》卷五六《四时白纻歌》序：“《古今乐录》曰：沈约云：《白纻》五章，敕臣约造；武帝造后两句。”此歌每节的末两句都相同，为“佩服瑶草驻容色，舜日尧天欢无极，”是歌颂统治者自己的。

改写了新的歌辞。例如，汉朝的鼓吹曲《战城南》，前面说过，原是一首揭露非正义战争罪恶的民歌；但到了魏朝，它就被放进了歌颂曹操于公元204年攻破袁谭、袁尚兄弟的功绩的内容，标题也被改为《定武功》。这同一首鼓吹曲，后来每换一个朝代，总要另外改用一套歌词。这样，不同朝代的统治者才能使同一个从旧时民间产生的曲调为他们不同时代、不同环境的统治目的服务。

【少数民族的叙事歌曲】 正如汉末有《焦仲卿妻》那样的长篇叙事曲，约在公元前第五世纪末期，出现了鲜卑族伟大的长篇叙事曲《木兰诗》。这曲歌辞长106句，内容是描写一位鲜卑族女子木兰代替父亲当兵，把自己扮成男人，在外面参加了十二年对敌战争的故事❶。这故事得到全国人民的爱好，后来常被采用为戏剧的题材。在当时，这种用歌曲讲故事的形式，可以说，已具有说唱音乐的作用。

【歌舞音乐中故事性的增加】 这时候，在歌舞音乐中也出现了一些有着故事性的作品。《代面》或《兰陵王入阵曲》是描写北齐兰陵王高长恭勇敢善战的故事。高长恭武艺很好，但容貌美丽，没有威风；因此他临阵的时候，常戴一个假面具。他屡次战胜敌人；曾在洛阳附近带了五百骑兵，两次冲入北周的军队，终于击败了周军。北齐的兵士和人民大家钦佩他的勇敢，就创造这个"歌舞戏"，描摹他戴着假面，指挥军队和进行战斗的情形❷。舞者身着紫衣、腰围金带、手里执着鞭子，是代表兰陵王的形象。《拨头》，亦称《钵

❶歌词见《乐府诗集》卷二五。参看江慰庐《谈谈怎样研究"木兰诗"》(《文学遗产增刊》一辑)。 ❷《乐府杂录》："两杖鼓戏有《代面》，始自北齐。神武弟有胆勇，以其颜貌无威，每入阵，即着面具。后乃百战百胜。戏者衣紫、腰金、执鞭也。"《旧唐书·音乐志》："《代面》出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而貌美，常着假面以对敌。尝击周师金墉城下(约564)，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。"参看《中国人民大辞典》高长恭条。

头》，可能是西北少数民族的作品。内容描写一个少数民族的人为猛虎所吞吃；他的儿子搜寻猛虎，把它杀掉，又上山寻觅他父亲的尸体。舞曲分为八段，是描摹他寻觅父亲尸体时，在山上经历八次曲折的山路。舞者散开头发，身穿白色衣服，脸上表现哭泣的样子，是代表死了父亲的儿子❶。这样的舞，在唐代称之为“歌舞戏。”❷ 自汉以来，将歌曲与舞蹈相结合，以描写故事；在歌舞的发展中间，或多或少，已露出了前期戏剧音乐的萌芽。

【百戏】 百戏就是现在的杂技。它在汉代已有相当发展；在这时期，内容更加丰富。公元第六世纪初期，梁朝宫廷在当时朝会中间所用的杂技大约有二十几种之多❸。这些，都是人民在劳动生活中间逐渐提炼出来而且加以艺术集中化了的一些活动。在后来各代中，杂技除了本身独立发展之外，也将有很大一部分逐渐被吸收到戏剧音乐中间。

【器乐】 正像只用人声唱和，不用乐器伴奏的歌唱称为“但歌”一样，这时候不用歌唱的纯器乐曲调，称为“但曲”。❹ 器乐曲调需要有概括的分类名称，足见这时期器乐技术已达相当发展的阶段。与此相适应，描写乐器、器乐演奏和器乐曲调的文艺作品，这时出现的也不少。当然，我们的祖先，在创造愈来愈多的器乐曲调的时候，并没有忽略他们运用器乐为声乐伴奏的任务；同时，他们在为声乐进行伴奏之中，也并不仅仅停留在伴奏的阶段，他们往往又从他们所伴奏的声乐曲调中，选出某些曲调，进行器乐的加工，

❶《乐府杂录》：“《钵头》：昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”《旧唐书·音乐志》：“《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之；……为此舞以象之也。” ❷《旧唐书·音乐志》：“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟礧子》等戏。” ❸见《隋书·音乐志》所载梁“三朝（岁、月、日）设乐”。 ❹《乐府诗集》卷四一：“《古今乐录》曰：……张永《录》云：……又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游弦》、《流楚》、《窈窕》，并琴、筝、笙、筑之曲，王《录》所无也。”

而渐渐把某些声乐曲调，作为器乐演出。汉王褒在《洞箫赋》中曾指出用排箫伴奏民歌的事❶；晋潘岳(卒 300)在《笙赋》里所举出的一些笙曲中间，有好几曲是汉代的民歌❷；魏嵇康(223—263)在《琴赋》里所举出的一些琴曲中间，也有不少是汉代的民歌❸。从这，可以看出，这时候，在器乐的发展中间，除了有专门的器乐创作之外，民歌仍然是它的重要基础。

传到现在的古琴曲谱中，有经过唐人手抄的，曾由第六世纪丘明(494—590)传授的《碣石调幽兰谱》❹(图 59)。从标题看来，此曲内容，是描写深山空谷里寂寞的兰花，可能与不得意的文人的心情有着关系。此曲的旋律，可能并不完全是创作，而是根据了《拂舞》中所用的曲调改编而成；曲名中的“碣石”是山名(在现在河北省东北部昌黎县)，因所根据的《拂舞曲》，又称“《碣石舞》”，其歌辞，为曹操所写，头一句中有“碣石”二字，所以称为《碣石调幽兰》。但曹操写这首歌辞，还是根据了汉代已有的旧曲《步出夏门行》写成。若以上的推测能符合于事实的话，则《碣石调幽兰》所根据的原始旋律，应该是出于一个汉代的民歌❺。

曲例 3.《碣石调幽兰》❻

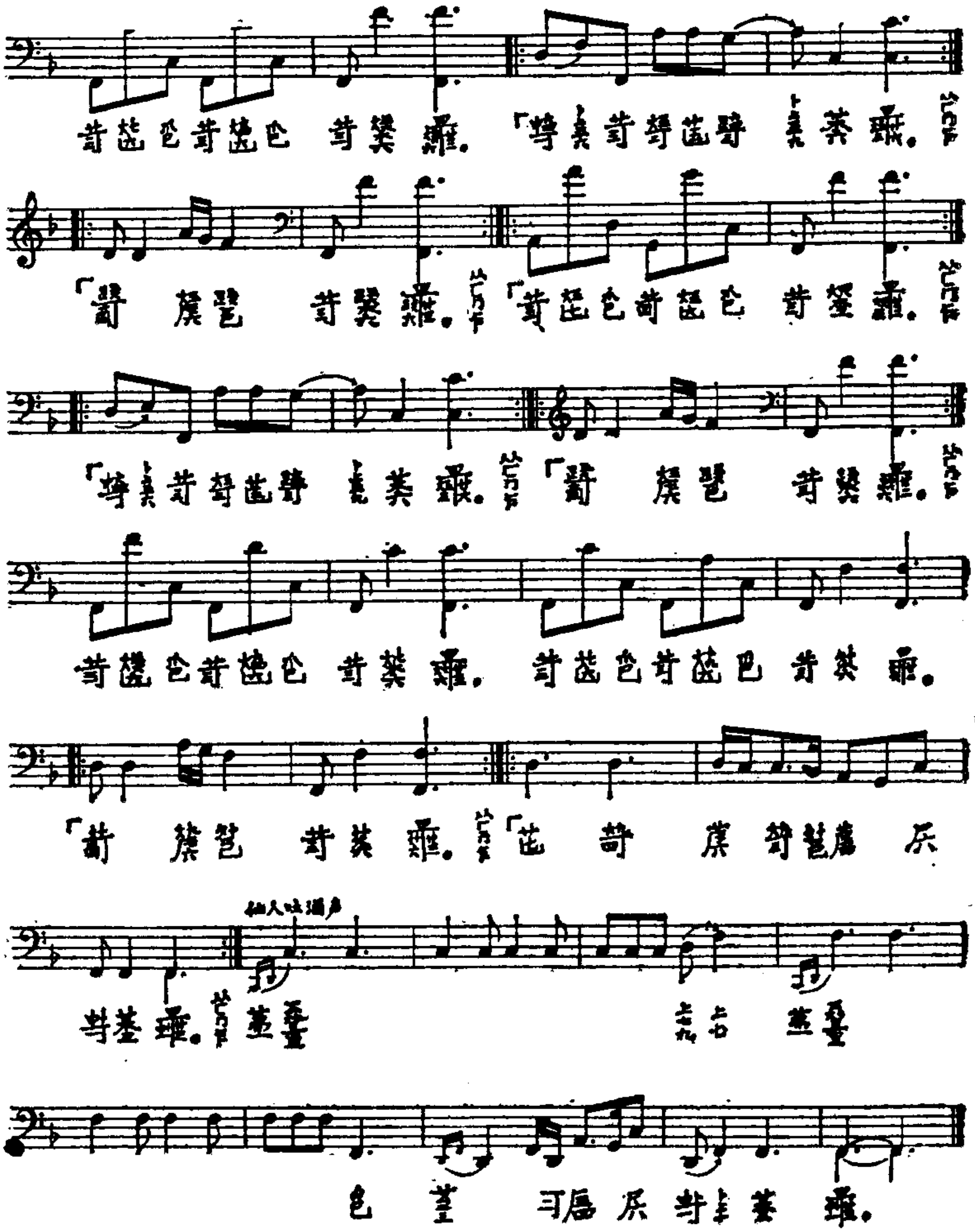
古琴曲《酒狂》相传是阮籍(210—263)所作。魏之末年，司马氏专权，士大夫言行稍有不慎，往往有杀身之祸。阮籍放纵于饮

❶王褒《洞箫赋》：“要复遮其蹊径兮，与讴谣乎相龢。” ❷潘岳《笙赋》：“尔乃引《飞龙》、《鸣鹍鸡》、《双鸿翔》、《白鹤飞》……。”注：“善曰：《汉书》曰：《房中乐》有《飞龙章》，古《相和歌》者有《鹍鸡》曲，古乐府有《飞来双白鹄》篇。” ❸如《飞龙》(汉《房中乐》)，《鹍鸡》、《东武》(《东武吟行》)、《太山》(《太山梁甫吟》)、《王昭》(《王昭君》)、《楚妃》(《楚妃吟》)等均《相和歌》。 ❹《经籍访古志》说《碣石调幽兰谱》“审是唐人真迹。”谱前有序说：丘明，“会稽人也；梁末隐于九疑山，于《幽兰》一曲，尤特精绝。……隋开皇十年，于丹徒县卒，时年九十七。” ❺《步出夏门行》的古辞及曹操所填的词，见《乐府诗集》卷三七。同一套曹操的词应用于《拂舞》，重见于同书卷五四，改称《碣石篇》；有序云：“《南齐书·乐志》：《碣石》，魏武帝词；晋以为《碣石舞》。” ❻乐谱见《古琴曲集》第一集。

酒，一方面避免了当权者对他的顾忌，另一方面也使当权者对他胁迫和利用的企图归于无效。《酒狂》在揭露当权者的凶暴和表示自己对他们所取不合作的态度方面，是有一定的现实性的。

曲例 4.《酒狂》:





全曲时间2'15"。

【宫廷雅乐】 北方的统治者，在他们所应用的宫廷雅乐中间，吸收了一些汉族和少数民族的民间音乐。在南方，特别是梁朝的

统治者，更注意雅乐；公元503年梁武帝增用雅乐钟磬至36架之多，鎛钟和编钟、编磬，各自备具符合于十二律的十二架；而且每架编钟、编磬都备具七声音阶的三个八度，就是说，每架备有二十一个❶。梁时，钟、磬和建鼓在乐队中的排列方法，约如下图(图60)。

这里若以乐器的件数计算，则凡建鼓四件，鎛钟十二件，编钟和编磬各252件，换言之，除管弦乐器和其他击乐器都不计外，光

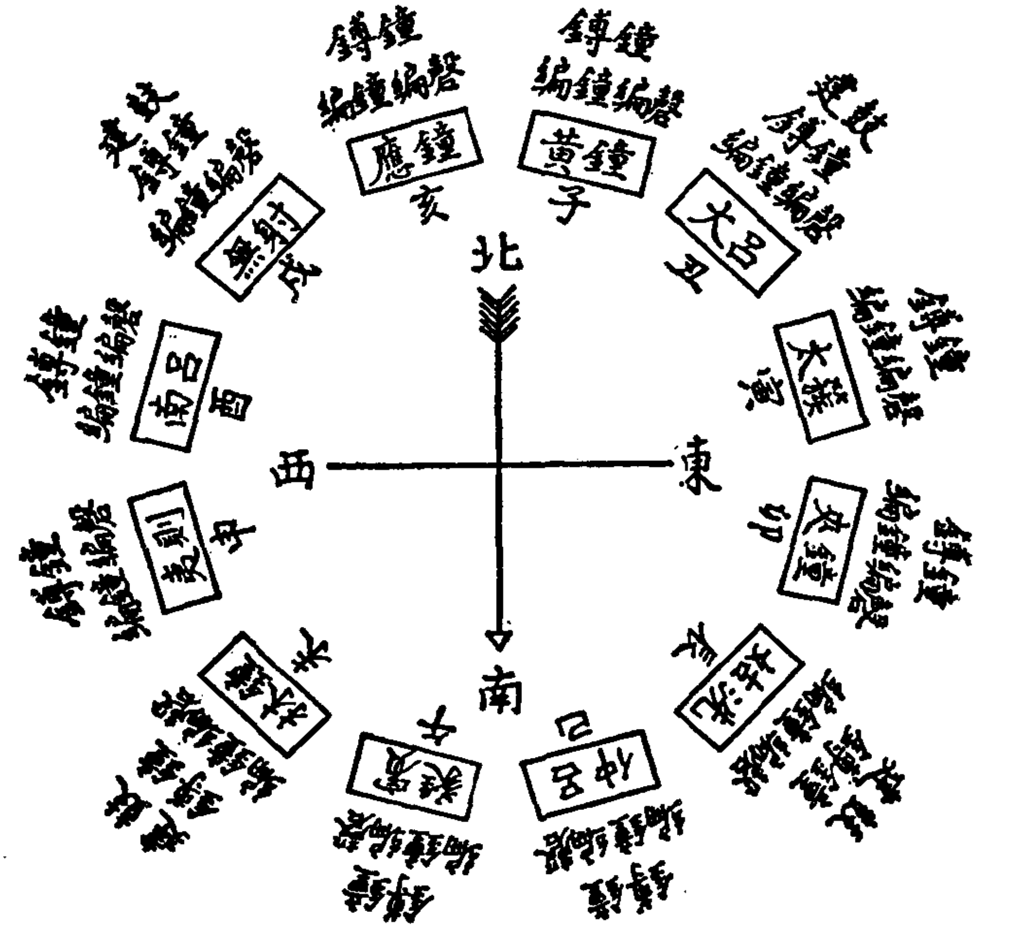


图60　梁乐悬图❷

❶《隋书·音乐志》："初后周故事，悬钟磬法，七正七倍，合为十四。……又梁武帝加以浊倍，三七二十一，而同为架。"　❷《隋书·音乐志》：依梁武帝的主张，"于是……设十二鎛钟，各依辰位而应其律；每一鎛钟，则设编钟，磬各一虡，合三十六架。设建鼓于四隅。元正大会备用之。"

这四种击乐器，已有520件之多。宫廷雅乐中，仅仅这些乐器，其制作价值，已经不小。但这些乐器，只是统治阶级为了夸耀自己的统治地位而作，而且每年中间，也只用上不多几次。对于人民的音乐艺术来说，这些乐器和其中所奏的乐曲绝无积极意义。

【音乐与宗教】 公元第一世纪中期佛教自天竺(现在的印度)传入中国；为了便于翻译佛经，天竺的拼音字母，也被中国文人开始采用❶。中国文人参考了外来字母，初步建立了汉文的拼音体系，同时又分析了汉文原有的高低升降因素，建立了平、上、去、入的四声体系。这样，约在公元第五世纪末期，音韵学就开始成为一个独立的科学❷。这门科学，就它对中国音乐的关系说来，以后将随着声乐曲调的发展，长期成为对中国歌唱技术和作曲方法有着辅助作用的一门科学。可以说，在这门科学初期形成的时候，随着翻译《佛经》的需要而传入的外来拼音字母，对它曾起过一定的辅助作用。

宗教信徒为了达到他们向群众宣传教义的目的，常常利用民间音乐，放进宗教内容，作为吸引群众的工具。佛教徒也是如此。佛教音乐，既然是以中国的群众为对象，它就不得不从吸收中国民间土生土长的音乐艺术出发，而且以此为主，进行创作。梁代僧人慧皎(497—554)在他所写的《高僧传》中，曾讲到当时佛教里面一些专长歌唱的僧人。他曾提出天竺与中国因为语言不一样，曲调难于通用的问题，并且明确地讲起，佛教歌曲很少是从天竺传来；

---

❶《隋书·经籍志·佛经》类载公元65年后汉明帝遣郎中蔡愔及秦景往天竺求取佛经的事，并且讲到永平中(58—75)翻译佛经的事。《隋书·经籍志·小学》类中，有《婆罗门书》，其后有这样的说明："自后汉佛法行于中国，又得西域胡书，能以十四字贯一切音，……谓之《婆罗门书》。" ❷《南齐书·陆厥传》："永明末(约493)盛为文章。吴郡沈约、陈郡谢朓、琅琊王融，以气类相推毂。……沈等文皆用宫商，以平、上、去、入为四声，以此制韵。"又《梁书·沈约传》："约撰《四声谱》。"

他将曹植(192—232)指为中国首创佛教音乐的人❶。从他讲到的僧人中间，可以看到，有的曾从民间学会了许多技术❷；又可以看出，他们并不一定死守旧的曲调，而有的人是以善于创新，得到称道的❸。虽然，当时并不是没有少数几位专长音乐的外来僧人，他们的歌唱风格，对于中国的佛教音乐，并不是没有或多或少的影响。但比之中国僧人自己对本国民间音乐的吸收，以及他们在宗教音乐创作与发展上的贡献，则相形之下，究竟是次要的了。

还有，宫廷和贵族，因种种关系，如因乐妓年纪渐长，或因她们的主人死去等等，经常需要遣散乐妓。一方面被遣散的乐妓，既然像一般妇女一样，没有独立的经济地位，就没有自由的生活出路。另一方面，遣散她们的宫廷和贵族，一般虽不给她们什么物质供给，以保障她们后来的生活，有的却又怕她们流露出去，有伤自己的面子，并不愿意放弃对她们人身自由的控制；因此，为她们规定了出路，主要是命令她们进寺院去修道，其次才是嫁人。在北魏时期，约公元528年，北魏贵族高阳王雍死后，其五百乐妓中，可能绝大多数是奉命入道的❹。这种乐妓所专长的，主要是民间音乐，而

❶《高僧传》第一三："自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈促；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。始有魏陈思王曹植深爱声律，属意经音。……于是删治瑞应本起，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。"唐道世在他所写的《法苑珠林》中也说："关内关外，吴蜀呗辞，各随所好。呗赞多种。但汉梵既殊，音韵不可互用。……又至魏时，陈思王曹植……遂制转赞七声，升降曲折之响；世之讽诵，咸宪章焉。" ❷《高僧传》第一三："释慧璩(约393—464)，丹阳人；……该览经论，涉猎书史，众技多闲，而尤善唱导。"又："释法愿(414—500)……颍川长社人。……家本事神，身习鼓舞、世间杂技及蓍爻占相，皆备尽其妙。" ❸同上："释昙智(409—487)，姓王，建康人。……雅好转读。虽依拟前宗，而独拔新异，高调清澈，写送有余。"又释道慧(508—458)姓张，浔阳柴桑人。……偏好转读；发响合音，制无定准。" ❹北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》：高阳王雍有"妓女五百"，"入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽白"；"雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者。"

且她们都是有一定程度的专业修养。她们大批进了寺院，就壮大了寺院的音乐队伍，而且以其专长的民间音乐充实了寺院的音乐内容。

从上述情形，可以看出，中国的佛教音乐，一开始就取材于民间，因而获得了在本土上发芽生根的机会。因为这样，一千几百年以来的佛教才能照它的主观愿望，有效地利用了音乐，麻醉了不少人们。据记载，在公元第五世纪时，有些佛教徒，的确能以他们的歌唱，充分地起着吸引群众的作用❶。后来的佛教法事，特别在歌唱和奏乐的时候，也往往能吸引不少群众，围着观听。这和它的利用民间音乐，是分不开的。

除此之外，佛教又定出了许多宗教节期，号召人们，在这些节期中，用音乐、用戏剧、用杂技等等群众所爱好的艺术形式去参加迎神赛会等迷信活动。寺院广泛利用民间音乐，在这一时期已经很盛。北魏时期，仅在洛阳一个地方，就至少有六个寺院，经常或在寺内进行音乐活动和百戏表演，或在举行庙会时，在街头利用各种民间音乐和百戏❷。这些，在以引诱人们去相信佛教的同时，在客观效果上，也供给了人们以进行艺术活动的机会，鼓舞了他们的活动。这样，佛教徒在自己进行艺术活动和鼓舞人民进行艺术活动的时候，他们就长期与民间艺术结合在一起。在旧时代中，在一定程度上，寺院常常成为民间音乐的集中者、保存者、传授者和提

---

❶《高僧传》第一三："释昙凭……每梵音一吐，辄象马悲鸣，行途住足。"又"释慧重……凡预闻者，皆留连信宿，增其恳诣。"　❷《洛阳伽蓝记》：长秋寺释迦象出，有"辟邪狮子"、"吞刀吐火"等杂技表演；昭仪尼寺三个佛象出来时，"伎乐之盛，与刘腾（指长秋寺）相比；"瑶珞寺佛象一出，"妙伎杂乐，亚于刘腾；"景兴尼寺金象出街时，"丝竹杂伎，皆由旨给；"景明寺一千多佛象轮流出来时，"百戏腾骧，所在骈比；"景乐寺"至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神，"汝南王悦"召诸音乐，逞伎寺内，奇禽怪兽，舞抃殿庭，飞空幻惑，世所未睹，异端奇术，总萃其中。"

高者。对佛教音乐，我们从这时候起，就应该开始注意区别它消极的目的和一部分积极的作用，区别它迷信的内容和它某些音乐作品、音乐形式与技术的民间基础。

除佛教之外，中国古代比较重要的宗教，还有道教。因为道教对中国艺术的关系，也与佛教相仿佛。我们可以不再细谈。

对宗教音乐，从这时候起，我们就应该开始注意区别它消极的目的和一部分积极的作用，区别它麻醉人民的迷信的消极内容和它代表人民利益的积极内容，区别它里面的宗教仪式的因素和民间艺术形式的因素。

四、各族音乐文化的大融合

这是一个中国历史上大动荡的时代。西方和北方的少数民族，从西汉末年起，逐渐向内地迁移。到西晋初年，内迁的匈奴人、羯人、鲜卑人共有九十万人。居住在关中的氐人和羌人共有五十多万人，占关中人口的一半。西晋灭亡以后，内迁各族和汉族在北方先后建立了很多政权。北方在各族杂居和混战的年代里，各族的音乐文化充分得到交流的机会。同时，北方人大量迁居南方，又促进了南方经济和文化的发展。

西北各民族，除与本国各族经常来往以外，也有与外国来往的机会。它们的音乐文化中，在长时期间，曾不断吸取汉族的因素与外来的因素。当时西域的中国部分和中国的西凉地区，都是西方少数民族、汉族及外国的音乐文化初步融合的中心地带。后来中国这些地区与中国中原地区人民间音乐文化的交流，就也同时间接造成各族和外国音乐文化的进一步融合。

关于南北地区间和各民族间音乐文化的交流，在前面讲民歌、清商乐、鼓吹乐和歌舞音乐的时候，已经初步的接触到。但北方各

族的音乐文化如何具体的融合，以及它如何具体地吸收外国音乐，则下面将约略作一些补充说明。

天竺音乐，在公元第四世纪中期，已经传入中国❶。到了南北朝的时候，北方的北魏(386—534)是出于鲜卑族。在它统治期间，除了鲜卑族的民间音乐，得到提倡和向全国推广外❷，西北方凉州的音乐和一部分外国的音乐也得到了进一步的推荐。原来西域地区长期受到外国音乐影响的龟兹音乐，约在公元384年左右❸，为吕光所得到；后来吕光统治了凉州地区(称为北凉，386—403)，这种音乐在凉州地区内又与由中原地区带去的汉族音乐相结合，而有了改变，成为《秦汉乐》。约在公元431年左右，北魏的太武帝得到了这种《秦汉乐》，加以应用，改称之为《西凉乐》❹。这样，在北魏时期，在北方已经流行了那由龟兹乐与汉族音乐混合而成的《西凉乐》了。除此之外，在公元435年，北魏政府又把当时悦般国鼓舞音乐吸收了进来❺；在公元436年又吸收了少数民族疏勒的音乐以及安国与高丽两个外国的音乐❻。

北齐(550—577)的统治者，是汉族出身，但在民族大融合的环境中间，即使它的宫廷雅乐也包含着西凉乐曲❼。在北齐的杂乐

❶《隋书·音乐志》："《天竺乐》，起自张重华(346—353)据有凉州，重四译来贡男伎。" ❷参看本章前文讨论鼓吹乐的一节。 ❸《隋书·音乐志》："龟兹者，起自吕光灭龟兹(384)，因得其声。" ❹《隋书·音乐志》："《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。魏太武(424—440)既平河西(约431)，得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际。遂谓之《国伎》。"又："至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域(382)，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。" ❺悦般国，在当时乌孙的西北，相当于现在新疆西北的苏联地区。《魏书·乐志》："复通西域(435)，又以悦般国鼓舞设于乐署。"亦见《魏书·西域列传》。 ❻《隋书·音乐志》："疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏(436)，及通西域，因得其伎。"按疏勒在今新疆西南喀什市、疏勒、英吉沙一带；安国为中亚细亚古国，在今阿富汗北布哈拉地方；高丽，即今朝鲜国。 ❼《隋书·音乐志》：载北齐"文宣初禅"(550)时，由尚乐典御祖珽定乐。祖珽所定，"仍杂西凉之曲。……所谓'《洛阳旧乐》'者也。"

中间，有《龟兹乐》，有《西凉乐》，也有《清商乐》和《鞞舞》等等。记载告诉我们，北齐统治者，在公元500年正式成立政权以前，早已爱好少数民族音乐，后来的统治者，越来越爱好，直至亡国的一代为止❶。

北周(557—581)统治者出于鲜卑族，在未正式成立政权以前，原来用惯鲜卑的音乐❷，而且在飨宴的时候，又用惯高昌的音乐。到了正式成立了政权以后，周武帝在568年，聘了突厥的皇后，同时从突厥又带进了康国和龟兹的音乐。更重要的，随着突厥皇后一同进来的，还有一位龟兹音乐家，名叫苏祗婆——他是音乐家的儿子，他既能弹琵琶，而且又懂得有关琵琶调式的理论❸。

经过北魏、北齐和北周三朝，少数民族音乐流行于中原地区的，主要有鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等音乐❹，都是西北方少数民族的音乐。这些地区的少数民族音乐，经过了二百年左右与汉族音乐大量的、长期的融合，已为以后隋、唐燕乐的进一步发展，奠定了结实的基础。

五、乐器与乐律

【乐器】 这时候新出现的乐器，较重要的，有：曲项琵琶、五弦

---

❶《隋书·音乐志》：北齐"杂乐有《西凉》、《鞞舞》、《清乐》、《龟兹》等。然吹笛，弹琵琶、五弦及歌舞之技，自文襄(文宣之前)以来，皆所爱好；至河清(武成帝年号，562—565)以后，传习尤甚。后主(565—576)唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁平淫声，争新哀怨；故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者。"《北齐书·幼主恒本纪》："主(577)骄纵，盛为《无愁》之曲，自弹琵琶而唱之，侍和之者以百数，人间谓之无愁天子。"❷《隋书·音乐志》："周太祖发迹关陇，躬安戎狄。……而《下武》之声，岂姬人之唱？《登歌》之奏，叶鲜卑之音。"❸《隋书·音乐志》："太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎教习，以备飨宴之礼。……其后(武)帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧。"又："先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。"《隋书·皇后列传》："天和三年(568)三月……高祖(即武帝)行亲迎之礼。"❹龟兹在今新疆西部库车、沙雅二县之间；西凉在今甘肃省西部；高昌，当今新疆中部吐鲁番地；康国，当今新疆北境及苏联中亚地区。

琵琶、筚篥、方响、锣、钹、星、达卜和其他许多鼓类乐器。这些乐器都是在这时期中由各族地区和外国传入内地的。关于它们传入内地的约略时间，参考《隋书·音乐志》所载隋代《九部乐》中各部所用乐器的来源，已大体可以知道。

曲项琵琶　　曲颈，音箱作梨形，有四弦；约在公元350年前后，通过印度，传入中国的北方❶，至迟在公元551年以前，又传到南方❷（图61，敦煌北魏壁画中的曲项琵琶；图62，成都539年梁石刻观音造像佛座下乐人部分）。

五弦琵琶　　比曲项琵琶小些，音箱作梨形，有五弦。也是在公元350年前后，经由印度传入中国的（图63，敦煌北魏壁画中的五弦琵琶）。

筚篥　　木制管子，上有九个按指孔，管子的上口插一个芦哨；约在公元384年随着西北《龟兹乐》传入内地❸。（参看图57邓县彩色画像砖墓中乐队画像砖二中右首第一人）。

方响　　北周（557—581）开始有这乐器；是由十六块定音的铁片放在分成两行的木架上构成。依当时的音高标准，这套方响❹中的各音的音高大概为：



❶《隋书·音乐志》所载《天竺乐》中有“琵琶”，而《天竺乐》，则是凉张重华据有凉州的时候（346—353）传入的。见敦煌北魏壁画，亦见云冈石刻造像。❷《梁书·简文帝本纪》，载：梁大宝二年（551）侯景将害梁简文帝，使人“赍酒肴、曲项琵琶，与帝饮。”❸《隋书·音乐志》所载《龟兹乐》中有筚篥，而《龟兹乐》则是吕光在灭龟兹之年（384）得到的。❹陈旸《乐书》：“方响，以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下；架如磬而不设业；倚于架上以代钟磬；人间所用者才三四寸。《周正乐》载：西凉《清乐》方响，一架十六枚，具黄钟、大吕二均声。”按北周黄钟音高频率，在566至576年间约为332.4 V.D。

锣　公元第六世纪前期，后魏开始有铜锣出现，当时称为打沙锣，可能是由西北方少数民族或外国传进内地的❶。

钹　可能是在公元350年左右，随着《天竺乐》，由印度传入❷。在第六世纪初期，铜钹在北魏民间已很流行❸。

星　南北朝时已有此乐器（图64，六朝击星俑）。

达卜　北魏时已有此乐器（图65，敦煌北魏壁画，单面鼓）。

鼓类乐器，除了达卜之外，当时新出现的，还有多种。像后来隋、唐燕乐中所将用到的腰鼓、齐鼓、担鼓、羯鼓等，在公元第四世纪时，都已开始流行❹。

这时期中，关于乐器的改良工作，比较重要的，是公元274年晋荀勗的十二笛（现在的箫）。荀勗见到当时艺人所用的笛，制作没有一定的方法，而且七个孔位，是平均排列的，不能符合乐律的准确要求，他就运用计算，探求出笛的制法，制成了发音比较准确的十二笛，每笛适用于吹奏一调❺。关于他制笛的具体方法，与乐律问题有关，下文将另行讨论。

这时候，制造古琴，已有相当的经验。从第四世纪名画家顾恺之所作的《斲琴图》，可以见到一斑（图66）。

【钱乐之和沈重的三百六十律】　在乐律研究中间，存在着科学和神秘主义的斗争。前一时期中有京房的六十律，是神秘主义的产物，前面已经讲过。在公元第五世纪中，神秘主义的乐律家钱乐之，又在京房的基础上进一步的变本加厉；他同样是用的三分损益老算法，只是在六十律之后，又机械地继续推算下去，直至推到

❶陈旸《乐书》："后魏自宣武以后，始好胡音。洎于迁都，……打沙锣。"　❷《隋书·音乐志》所载《天竺乐》中有铜拔（拔，后来改用钹）。　❸《北齐书·神武纪》提到北魏孝明帝时（516—528）"洛下以两拔相击，谣言曰：'铜拔打铁拔，元家世将末。'"　❹当时的天竺、龟兹、西凉乐中，或多或少，有这些乐器。　❺参看《晋书·律历志》。

360个律为止。他的目的，也与京房相同，为的是要凑合到全年中间，每天有一律，以便附会他的迷信学说。到了第六世纪，梁朝有一位博士，名叫沈重，又同样搞了一套三百六十律，那就重复了❶。这是一方面。

【何承天的新律】　在另一方面，杰出的科学家何承天(370—447)，则从根本上对京房的六十律表示公开的反对❷。他自已是能奏弦乐器——筝的❸。他根据由三分损益法计算出来的各律长度比数，依着计算的次序，将高低八度间总的差值平均分配于各律之间；这样，就得到了他的“新律。”分析新律各律间的音程关系如下表：

律名	计算方法	长度比数	音分值	三分损益律与平均律间的音分值差	新律与平均律间的音分值差
黄钟		0.0000	0.0	0.0	0.0
大吕	8.4279+0.0707=8.4986		99.2	+13.7	−0.8
太簇	8.0000+0.0202=8.0202		199.5	+ 3.9	−0.5
夹钟	7.4915+0.0909=7.5824		296.7	+17.6	−3.3
姑洗	7.1111+0.0404=7.1515		398.0	+ 7.8	−2.0
仲吕	6.6591+0.1111=6.7702		492.9	+21.5	−7.1
蕤宾	6.3209+0.0606=6.3815		595.2	+11.7	−5.8
林钟	6.0000+0.0101=6.0101		699.0	+ 2.0	−1.0
夷则	5.6186+0.0808=5.6994		790.9	+15.6	−9.1
南吕	5.3333+0.0303=5.3636		896.1	+ 5.9	−3.9
无射	4.9943+0.1010=5.0953		984.9	+19.6	−5.1
应钟	4.7407+0.0505=4.7912		1091.4	+ 9.8	−8.6
清黄钟	$\frac{8.8788+0.1212}{2}$=4.5000		1200.0	+23.4	−0.0

❶参看《隋书·律历志》。　❷《隋书·音乐志》：“何承天立法制议云：上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法，犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆不同焉；而京房不悟，谬为六十。”　❸《宋书·何承天列传》：“承天又能弹筝。”

将上表中靠右边的两栏中的数字相比，可以看出，原来的三分损益是与平均律有着相当大的差别的，而何承天的新律，则相形之下，已相当接近平均律了——相差最大的不超过9.1%个半音音程，而相差最小的，则只有0.5%个半音音程。就实际的效果而言，可以说，在何承天新律中的各音与平均律各音同时发出的时候，其间的差别已几乎是寻常的听觉所辨别不出来的了。

何承天的新律虽然还没有达到平均律的科学高度，虽然在中国的历史上，要等到十六世纪后期才能有真正精确的平均律理论出现，但早在第五世纪以前，随着音乐的发展，不平均律和音乐实践之间所存在的矛盾就越来越显著起来。从此以后，解决音差问题，便成为中国乐律家的共同课题，而寻求平均律，则成为中国先进乐律家的历史任务。在神秘主义者利用音差问题在音律问题上纠缠不清的时候，在琵琶类乐器实际上已经在几条不同音高的弦间要求共同利用一些固定的音柱的时候，在移调的要求越来越迫切，单个的不平均律乐器已被见为不能胜任解决的时候，何承天新律的出现，的确代表了时代的要求，提出了乐律研究的新的方向。那怕它还有缺陷，但它在一定的历史时期中，则仍然是先进的。

【荀勗的笛律】 在这一时期中，若要找出另一位重要的乐律家，那就要推到荀勗(卒289)了。上面已经说过，他曾制造了十二支不同音高的笛。他的兴趣，不在解决三分损益律的音差问题，而是在解决如何能准确造出符合于三分损益律的笛的问题。我们知道，管乐器是需要有管口校正的；但笛是需要在旁面开放若干个连续的音孔的，而且它每一较高音孔所发的音的高度是常与其下若干相邻音孔间的距离及各孔的大小有着关系的，因此它的管口校正并不像一般单纯的开口管那样的容易找出。但笛的管口校正，却在公元274年给荀勗初步找到了。他找到的黄锺笛管口校正，

是相当于一个黄锺长度与一个姑洗长度之间的差数。据当时的尺度，他的黄锺长度是20.779776厘米，他的姑洗长度是16.418588厘米；因此，

$$20.779776-16.418588=4.361188\text{ 厘米}$$

这就是他黄锺笛的校正数。他的笛有六个按音孔，五个在前面，一个在后面。在做黄锺笛的时候（黄锺笛在放开上数第五孔时得黄锺音），他首先以相当于四倍姑洗的长度，作为全笛的长度，并且把六孔全按所发的音作为黄锺宫均的第三度音（即姑洗音），然后由此出发，得到各个按孔的音位。依他的方法，所得笛的总长度和各孔中心与吹口间的距离如下图（图67）：

他其余的11支笛，都是用同一的原理制成。譬如，大吕笛就用15.375064厘米（仲吕长度）的四倍61.500256厘米为全长度，用19.459064－15.375064＝4.084厘米为校正数（从大吕长度中减去仲吕长度）。其余诸笛的制法，均可类推。

虽然如此，现在我们若要仿制荀勗的笛，还存在一些困难，那就是因为记载没有明确管径应该多大，每个按音孔应该多大。作者明知有这困难，但已根据上述仅有的资料，作了初步的实验。所取办法，是假定他的笛的管径和按孔的大小为与目前民间最普遍流行的一种箫差不多（管径约1.6厘米左右，按孔成椭圆形，约长0.9厘米，阔0.7厘米左右）。用这种办法制成的荀勗黄锺笛，吹听起来，其七声音阶各音间的音程关系，大致上是符合于三分损益律的；而且，其第五孔黄锺音为比 g′ 音稍低，也正与荀勗当时在另一环境中❶所定的黄锺律音高❷大致相合。应该说，在荀勗的时期，能制出达到这样精确程度的管乐器，而且又能总结经验，告诉我们

❶荀勗定黄钟律，不是为了制笛。 ❷公元274年荀勗所定的黄钟律，应为 g′－＝387.52 V.D.。

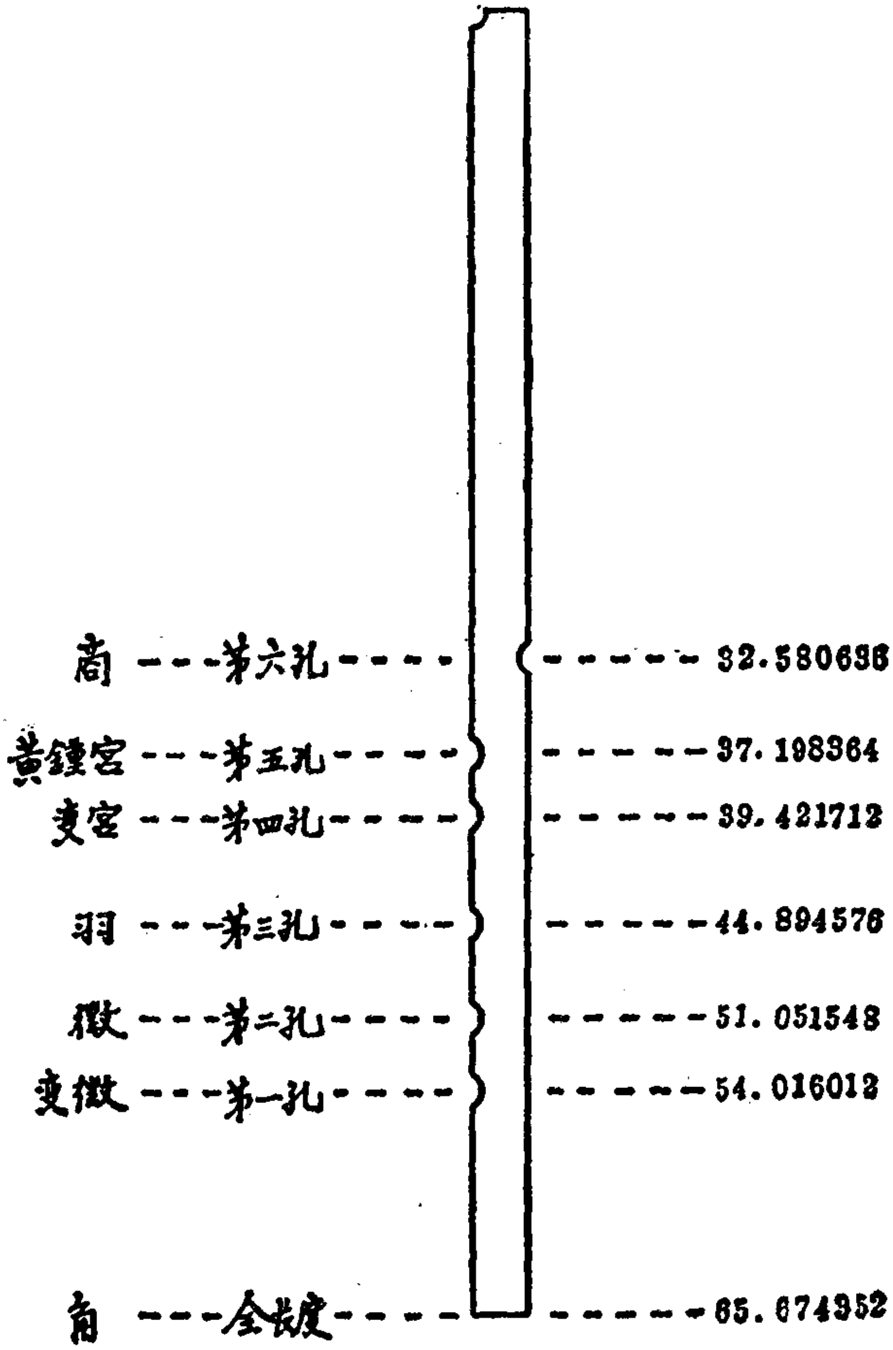


图 67　荀勗黄钟笛比例图

这样制笛的管口校正规律，已经是不简单了。

荀勗虽然做了这样的笛，但后来并没有流传开来。何以如此？推想起来，可能由于两个原因。第一，十二支一套的笛，在理论上

虽然比较讲得通，在实用上也许不很便利。第二，特别重要的，荀勗也许过于偏重理论，对当时艺人的实际经验注意不够，他对列和不够重视。他的笛结合了翻调技术的要求看来，还有一些缺陷。缺陷在那里呢？先看一看当时在笛上翻调的方法。依《晋书·律历志》所载黄锺笛上"三宫"按指法，列图如下：

在荀勗笛律中间，存在两种矛盾情形：(一)既然有了一律一笛的十二笛，同时每笛又有三宫(据其《注》，是三宫，而非三个调式)；后者实际上否定了十二笛之必要性，既然一笛可吹三宫，则吹十二宫，并不需要十二笛。(二)其一笛三宫中，清角调是吹不准的。

这里暴露了荀勗笛律脱离传统和脱离实际的缺点。荀勗能总结前人的经验，应用管口校正，并且运用了相当准确的计算方法(上度下度之法，实际有计算法为基础)，虽然可以说，有着相当的贡献，但脱离了实际，就使他的十二笛不能得到人们的应用。他一笛上的三宫，不容易吹准。他的改制，还是有一定的主观成份。

他何以有了十二笛，还想在一笛上吹三宫？我的推测，是：三宫是原来民间流行的传统；荀勗制成十二笛时，仍不能不顾到民间的传统吹法，所以，产生了上述的第一个矛盾。但若真照传统吹法，则列和七孔声均之笛(与今天的箫的音律体系一样)，在实用上，也有胜于荀勗的笛之处。在这一笛上，其后出孔音高合夹钟清商，其前面最上一孔，合大吕清宫，在指法上降低半音，并不困难。在列和的笛上，一笛吹出三宫，原来很容易的。荀勗的笛，虽然一宫准了，符合于一宫的计算法了，但转调则很困难，转清角调实际不可能。这样，就产生了第二种矛盾。

若荀勗虚心一点，多向列和学习一点，与列和合作，根据传统吹法，运用自己音律的知识，把列和的笛为基础，提高到理论水平，进行适当的校正，则只需用四、五支笛，就可吹全十二宫，而且在这



（律名）	（正声调）	（下徵调）	（清角调）[2]
大	商	徵 变徵[1]	变宫 ♭羽
黄	宫		
应	变宫	角	徵
南	羽	商	♭变徵
林	徵	宫	♭角
蕤	变徵	变宫	商
姑	角	羽	宫
其徵調當 今调指法	尺字调指法	正宫调指法	凡字调指法

（注解见下页）

四、五支笛上，每笛三宫，都可以吹得相当准的。

【纯律音阶的应用】　另外，从古琴曲调《碣石调幽兰》中泛音的弹奏方法，可以看出，在公元第六世纪以前，纯律音阶也已在古琴上得到正式的应用。古琴上有十三个徽位。在用五声音阶定弦而十三个徽位上的泛音都用到的时候，则各弦第三、第六、第八、第十一徽位上，都适于发出合乎比本弦空弦散音的纯律第三度高两个八度的泛音来。在《碣石调幽兰》谱中，十三个徽位上的泛音都用到。这就证明它是肯定了纯律的音阶。

【清商三调】　汉代的“相和三调”——平调、清调、瑟调，这时候，随着《相和歌》之改称为《清商乐》，也改称为“清商三调”。❸

【笛上的三调】　荀勗的十二支笛，每笛适于演奏一宫。他每笛上的三种“调”，看作三种调式，更为合理。列笛上的三调表如下：

律名＼笛上三调	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟	清姑洗	清仲吕	清蕤宾	清林钟
正声调	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫							
下徵调								宫		商		角	变徵		徵		羽		变宫	宫
清角调					宫		商	角		变徵		徵	羽		变宫		宫			

❶《晋书》注：“俱发黄钟及太簇、应钟三孔”，“俱发三孔而微磑礚之，则得大吕变徵之声矣。”按《扬子太玄经》注，“磑音磨”，磨也；礚，冷入声，《字林》以礚䃅为打事用器，此外，单个礚字，不详何解。想来磑礚大概是指在最上三孔开时运用快速按半孔（旁人看来其动作像磨）的指法而言；它不是义口指法，因为原文明言三孔皆开。　❷清角调中有四个降半音，原文所谓“哨吹令清，假而用之”，是不可能吹准的；因为哨吹是急吹或超吹，急吹只能得其高八度，超吹只能得其高十五度（即高八度之高五度）——超吹♭角得降♭变宫，超吹♭变徵得♭商，超吹♭羽得♭角，超吹♭变宫得清角——都不能得其高半音。　❸《宋书》卷二一《乐志》载《清商三调歌诗》，“旧词施用者”，计平调六曲，清调六曲，瑟调八曲。可见此时的“清商三调”，就是以前的“相和三调”。

这里的正声调就是一个古音阶，相当于现代的 fa 调式；下徵调就是一个新音阶，相当于现代的 do 调式；清角调相当于现代的 la 调式。以笛上的三调和以前已有的相和三调或清商三调相比，正声调就是平调，清角调就是瑟调；只有下徵调是一个新的调式。这一调式的流行，将在我国历史中造成了新音阶的确立。

六、音乐思想

【阮籍】　在音乐美学思想上，唯物主义与唯心主义的斗争，并没有中断。阮籍(210—263)是唯心主义音乐思想的代表。他的理论见于其所著的《乐论》，他从神秘主义的观点出发，认为音乐是天地的本体，万物的本性——他所说万物的本性，是指阴阳而言，而不是真指物的本质而言。他认为音乐协和，就能使万物和谐一致❶。他认为音乐只能由统治者(圣人)创造之后，让全国的人民接受；不能随便创造，也不能自由更改❷。他认为统治者创造音乐，目的是在稳定万物的性质，统一天下人民的意志❸。从这些方面，可以看出，他是继承了董仲舒"天人感应"、"神授政权"和"阴阳五行"等神秘主义的学说。从这种观点出发，他颂扬古代，反对当前；他主张由统治阶级垄断音乐的创作权利，而反对一切人民的创造；他的主观企图是想把古代统治者所定的音乐强使当时的广大人民接受。他认为古代的圣人早已能代表天的意志，所以他推崇的是"先王之乐"，他尊重的是"先王造乐之意"；他认为当前的乐器有了改变就要不得；他对所有的人民自己反映当前现实生活的音乐，取着

---

❶阮籍《乐论》："夫乐者，天地之体，万物之性也。……故圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也。故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声。……故律吕协则阴阳和。"　❷同上："故圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容，使天下之为乐者，莫不仪焉。……其物系天地之象，故不可妄造；其凡似远物之音，故不可妄易。"
❸"先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也。"

强烈的反对态度。他以为各阶层人民从多方面反映错综复杂的现实，就是妨害了音乐统一人民意志的作用，而不利于统治阶级政治上的控制❶，所以，他的社会政治观点也是极端地反动的。他这种思想，在他自己说来，也是行不通的。他自己就是那个含有强烈反抗情绪的琴曲——《酒狂》的作者。他的理论是那样，他的实际是这样。可见他的理论是和他的实际矛盾的。

【嵇康】

【嵇康的生平】　嵇康(223—263)生于魏世；其被杀，是在司马氏拥有实权，魏的统治者仅存虚位之时。

汉末，黄巾农民起义摧毁了汉王朝。曹氏由贱族出身，在剿灭农民战争中获得了统治权。嵇康以同乡与魏宗室结婚为长乐亭主婿，迁郎中，又拜为中散大夫。

汉代的封建统治被推翻，以五经博士为代表的封建思想体系随之摇动。魏、蜀、吴三国各据一方，连年征战；农民流离失所，生活不能安定。

统治者之间，进行着你死我活的军事斗争和政治斗争，又复任意标榜着封建道德，为各自的政治利益服务。在这样的时代中，旧时反映集权统治的封建意识形态趋于破产，倾向于简约和放诞的清谈思想逐渐发展起来。嵇康就是其中最主要的一位代表人物。

当时在魏国统治阶级的内部，司马氏和曹氏之间的政治斗争，日益尖锐。司马氏为了达到夺取政权的目的，一方面残害异己，剪灭曹氏的羽翼，一方面把持军权，拉拢名士，扩张自己的势力。嵇康则站在曹氏的一边，取隐蔽的方式，深沉的态度，曲曲折折地与

---

❶同上："自后世衰末之为乐也，其物不真，其器不同，其制不信；取于近物，同于人间；各求其好，恣意所存；闾里之声竞高，永巷之音争先；童儿相聚以咏富贵，刍牧负载以歌贱贫。君臣之职未废，而一人怀万心也。"

司马氏进行着顽强的搏斗。司马氏进行政治控制，企图利用儒家思想，嵇康却提倡一种虚诞的清谈主张，与之对立。司马氏拉拢名士，加强私党，他却傲慢任性，取不合作态度，严词拒绝与司马氏手下的一班人来往❶。他在文人中间，可能是相当活动，而且有极大的影响的。《三国志·王粲传》说他"尚奇任侠"；《世说雅量》第六注引王隐《晋书》说，"康之下狱，太学生数千人请之，于是豪俊皆随康入狱。"在政治上，他虽然很少发表意见，但有时也不免流露出他的一些想法来。在《幽愤书》中，他说：

> "大人含弘，藏垢怀耻，民之多僻，政不由己。惟此褊心，显明臧否；感寤思愆，怛若创痏。"

这是为魏主曹髦之受制于司马昭而不平。在《与山巨源绝交书》中他自己说，"每非汤武而薄周孔"，这正撕破了司马昭虚伪的政治外衣。总之，无论在思想上，在生活态度上和在政治态度上，嵇康与司马氏之间的矛盾是不可调和的。所以，可以说，他的被杀，主要是出于政治原因；他是统治阶级内部斗争的参加者，也是它的牺牲品。

【嵇康的音乐思想】 嵇康生活在封建社会秩序经过农民战争而遭到一度破坏之后；他的一生，又与魏晋之间的政治斗争密切结合。所以，他的思想，在清谈思想中成为一种突出的典范。

嵇康的音乐思想，集中表现在他的《声无哀乐论》中间。在此文中，嵇康用一问一答的辩难方式，写出他自己的主张。他假设有一位秦客向东野主人问难，东野主人随秦客所问，逐一答复。其实东野主人就是他自己，秦客则代表和他主张不同的人们。

在嵇康的整个思想中，贯穿着一种超自然的精神，所谓元气、

❶《嵇康集》《与山巨源绝交书》。

太素等等。他把它看作最初自在的存在。这在他的《明胆论》、《养生论》、《答难养生论》、《难宅无吉凶摄生论》、《太师箴》等文章中都可以看到。这里不拟一一援引原文。即使在《声无哀乐论》中，这个超自然的精神，也还可以看到。

他的音乐思想，是从唯心主义的二元论出发的。他所讲的音乐，包含着两方面：一方面他看音乐为一种最初自在的存在，另一方面他也看音乐为一种客观具体的存在。为了便于分析，我们暂把前者称为概念世界的音乐精神，把后者称为实在的音乐。

【概念世界的音乐精神】 音乐作为一种最初自在的存在，实际上只是虚幻的概念产物，并没有物质基础。但嵇康却把它视为真实的有"体"的东西。关于它的来源和本体，他曾作过这些解说❶：

> "天地合德，万物资生。……章为五色，发为五音。"
> "声俱一体之所自出。"
> "元化潜通，天人交泰。"
> "乐之为体，以心为主。故无声之乐，民之父母也。"

依这样的说法，这种音乐，是一种精神，就是所谓"无声之乐"，它本身是从另一个最初自在的体(存在)产生出来的，这个体，就是所谓"德"，所谓"元化"。

这种音乐精神，有怎样的性质呢？嵇康认为它的性质是"和"、"平和"、"太和"、"至和"。他说：

> "音声有自然之和。"
> "声音以平和为体。"

它又是神秘而不可捉摸的，是广涵一切而不受任何限制的，他说：

❶凡出于《声无哀乐论》，均不另行注明出处。

"和声无象。"

"若资不固之音，含一致之声。"

讲到这种音乐精神的作用，他以为并不是音乐精神本身有什么具体内容可以使人感染；它并不能用它一定的内容去感化人；它与人的情感，并无直接关系，它只能用它拢统而抽象的和的性质，起出诱导作用，使人心中所原来已有的互相殊异的哀乐情感各自表现出来。似乎正因为如此，所以愈加见得音乐精神的作用的广大。文中用秦客的口吻概述东野主人的论点大意，说得非常清楚：

"至和之声，无所不感，托大同于声音，归众变于人情。"

用东野主人自己的话来说，则是：

"音声有自然之和而无系于人情。"

"声音以平和为体，而感物无常。"

"琎弦高堂，而欢戚并用者，直至和之发滞导情，故令外物所感得自尽耳。"

"哀乐自以事会，先遘于心，但因和声以自显发。"

音乐对人是怎样产生作用的呢？嵇康又从统治阶级的生活中取一些具体的例子作说明：

"夫会宾盈堂，酒酣奏琴。或欣然而欢，或惨尔而泣。……其音无变于昔，而欢戚并用。……夫惟无主于喜怒，亦应无主于哀乐，故欢戚俱见。"

"是故怀戚者闻之，莫不憯懔惨悽，愀怆伤心，含哀懊咿，不能自禁；其康乐者闻之，则欨愉欢释，抃舞踊溢，留连澜漫，嗢噱终日；若和平者闻之，则怡养悦愉，淑穆元真，恬虚乐古，弃世遗身。是以伯夷以之廉，颜回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辩给，万石以之讷慎。其余触类而长，所致非一；同归殊涂，或文或质。总中和以统物；咸日用而不失。"（《琴赋》）

就是说，他对原有不同感情的人，将起出不同的作用。

他又认为，真正能够起移风易俗的作用来的，就是那种概念世界的音乐精神：

"古之王者，承天理物，必崇简易之教，御无为之治。君静于上，臣顺于下。元化潜通，天人交泰。枯槁之类，浸育灵液；六合之内，沐浴鸿流；荡涤尘垢，群生安逸；自求多福，默然从道；怀忠抱义，而不觉其所以然也。和心足于内，和气见于外。故歌以叙志，舞以宣情。然后文之以采章，昭之以《风》、《雅》，播之以八音，感之以太和；导其神气，养而就之；迎其情性，致而明之。使心与理相顺，气与声相应；合乎会通，以济其美。故凯歌之情，见于金石；含弘广大，显于音声也。若以往，则万国同风；芳荣齐茂，馥如秋兰；不期而信，不谋而诚，穆然相爱。犹舒锦布綵，粲炳可观也。大道之隆，莫盛于兹；太平之业，莫显于此。故曰，移风易俗，莫善于乐。"

嵇康是站在封建统治阶级的立场谈"移风易俗"问题的。依嵇康的说法，"移风易俗"的过程，就是从"大道之隆"以至建成"太平之业"的漫长过程；在这过程中，概念世界的音乐精神，通过其表现形式，就是实在的音乐，而起出一定的作用。

总之，他概括世界的音乐精神，就是"无声之乐"，其本体、性质、作用，略如上述。

【实在的音乐】 除了概念世界的音乐精神以外，嵇康的理论中还会有一种实在的音乐。用他自己的说法来说，那就是所谓"宫商集比"，所谓"声音和比"，所谓"八音谐会"，所谓"万殊之声"。有时，他也用"声"、"声音"或"音声"来代表实在的音乐——在这种情形下，他似乎是把"声"、"声音"或"音声"的名词，用于几种不同意义的东西的。简言之，实在的音乐，是观念世界的音乐精神的一种具体的表现形式。它的本体，就是大小、单复、高埤（低）、善恶、舒疾、慢快等等音乐形式上的变化。这些变化，归根到底，还是统一

于和。它对人所能起的作用，只限于躁静(或猛静)、专散；就是说，它只能使人有兴奋或恬静的感觉、集中或分散精神的倾向。这种感觉和倾向，也都有着和的性质。用嵇康自己的话来说，是：

“盖以声音有大小，故动人有猛静也。……夫度曲不同，亦犹殊器之音耳。……然皆以单复、高埤、善恶为体，而人性以躁静、专散为应。……此为声音之体，尽于舒疾，情之应声，亦止于躁静耳。……五味万殊而大同于美，曲变虽众，亦大同于和……且声音虽有猛静，猛静各有一和。”

有些地方，嵇康所说的“声”、“声音”或“音声”也是指实在的音乐和自然的声音而言。如：

“器不假妙瞽而良，籥不因慧心而调。然则心之与声，明为二物。二物之诚然，则求诚者不留观于形貌，揆心者不借听于声音也。”

“批把筝笛，间促而声高。”

“音声之作，其犹臭味在于天地之间；其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。”

“余少好音声，长而学之。以为物有盛衰而此无变。”(《琴赋》序)

“若夫郑声，是音声之至妙。”

前四段指的是自然的声音，后一段指的是具体的音乐。

因为嵇康自己有“心之与声，明为二物”的说法，后人容易以此为根据，称嵇康的音乐思想为“心声二元论”。作者以为，这是不很恰当的。因为，在这里，我们刚是碰到嵇康玩弄名词，改变名词含义，运用其诡辩手法之所在；“声”字在这里，并不能全面代表嵇康之所谓“声”，应该说，它不是很重要的。

嵇康认为，这样的音乐虽然能使人爱听，能深深地感动人，但并不能起到移风易俗的教育作用。他说：

“及宫商集比，声音克谐，此人心至愿，情欲之所钟。”

"然声音和比,感人之最深者也。"

"至八音会谐,人之所悦,亦总谓之乐。然风俗移易,本不在此也。"

【现实性问题】 总上所述,在嵇康的音乐思想中,作为音乐可以反映的物质对象的人在现实世界里的生活实践,根本被排除在外。在他的思想中,人,当然还只能是超阶级的人;在生活实践被排除的时候,人的阶级性,当然也只能一并被排除了。

在嵇康的音乐思想中,人和音乐的关系,似乎是如此。概括世界的那种音乐精神,成为一种外因,对人起出作用;因之,人就不由自主地进行着音乐活动。在这一过程中,人是在被动的境界之中,受着音乐精神的支配。于是乎人就开始了他的不自觉的行为了,发出"无常"的"万殊之声"了,"劳者歌其事,舞者乐其功"了。不是先有"事"可使人"歌",先有"功"可使人"乐",而是人在不能不"歌",不能不"乐"之时,他不自觉地自然流露自己的性情,因而"歌"、"乐"了"事"、"功"。他说:

"和心足于内,和气见于外。故歌以叙志,舞以宣情。"

不是"事"、"功"促成"歌"、"乐",而是"歌"、"乐"涉及"事"、"功";而且"歌"、"乐"本身又是由于另有音乐精神支配而来。

实在的音乐,其本体,如嵇康所规定的,是声音的大小、高低、快慢、简单和复杂、音色的好坏(说明见下文)等等,大都是音乐的构成因素,是一些属于音乐形式方面的东西。

因此,嵇康的音乐思想,有这样的特点:他一方面将音乐升化为一种虚幻的精神,另一方面又把它降低为音乐的形式;他一方面排除了音乐所反映的现实存在,另一方面又排除了音乐对现实存在所起的作用。他一方面既是客观唯心主义的,另一方面又是形式主义的。

【"善"、"恶"问题】 《声无哀乐论》有三处提到善恶的问题：

"声音之作，其犹臭味在于天地之间；其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。"

"声音自当以善恶为主，则无关于哀乐。"

在讲到不同乐器和不同乐曲的作用的时候，他说，"然皆以单复、高埤、善恶为体"。

善、恶，除了在伦理学上用以区别人格的高下以外，一般是用以区别事物好坏的形容词。嵇康所谓声音的善恶，究竟是指什么东西而言，是取什么作为衡量善恶标准，他自己并没有说明。但可以肯定地说，他决不是指音乐作品的思想内容而言，像《论语》"子谓《韶》，尽美矣，又尽善也"中的"善"字那样；因为嵇康的理论，是从根本上否定音乐之有内容的。在上列三项引文中，所谓"音声"或"声音"都是指天地之间的自然声音而言，则所谓善恶，就是好听不好听，指音色的好坏，乐音与躁音的区别而言。

【认识论】 嵇康的世界观，是唯心主义的，因而他的认识论也是诡辩的。

关于存在与思维的关系，他首先提出了概念的相对性。他说：

"因事与名，物有其号；哭谓之哀，歌谓之乐。斯其大较也。然乐云乐云，钟鼓云乎哉；哀云哀云，哭泣云乎哉？因兹而言，玉帛非礼敬之实，歌舞非悲哀之主也。"

意思是说，人对事物所有的概念（"名"），只能是一个大概（"大较"）而已，不一定能符合于事物的本质（"实"、"主"）；也就是说，概念是相对的。他又说：

"夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚。然其哀乐之怀均也。今用均同之情，而发万殊之声，斯非声音之无常哉？"

这里，他把极为个别的例子，代替了一般的情况，并且，就以之为前提，据以作出结论。这样，运用从感觉的普遍化而产生的概念，进行思维，以认识客观实在，就成为不可能，而音乐就成为不明确，不可认识的东西了。

但嵇康却自己以为，他是能够认识世界的。他首先虚幻地设想宇宙之间，有一个“自然之理”；他以为，人的心里，只要理已充足，他就能认识一切事物；人只要能用他的心顺着这个理走，他就能通过音乐，表现出欢乐、伟大的情调来。他是这样说的：

> “夫推理辨物，当先求之自然之理；理已足，然后借古义以明之耳。”
>
> “苟云理足于内，乘一以御外，何物之能默哉。”（《答难养生论》）
>
> “使心与理相顺，气与声相应，合乎会通，以济其美。故凯乐之情，见于金石，含弘光大，显于音声也。”

这个理，又是一种最初自在的存在。他所谓“推理辨物”，实际上是以意识来否定存在，以主观来否定客观；他所谓顺理以发挥音乐的作用，实际上是强调主观性来否定音乐的现实性。都是很成问题的。

【与儒家和道家思想的关系和区别】 嵇康肯定音乐精神以及这种音乐的精神的和的性质，是以儒家的思想为其依据的。儒家关于音乐，有这样的一些看法：

> “乐由天作。”（《乐记》）
>
> “大乐与天地同和。”（《乐记》）
>
> “地气上齐，天气下降；阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，煖之以日月，而百化兴焉。如此，则乐者，天地之和也。”（《乐记》）

他的所谓“理”，也与汉董仲舒之所谓“天道”有着共同之处。这是

一方面。但在另一方面，嵇康的思想，又与儒家的思想，有着出入之处。儒家是主张统一思想的。«乐记»里面说：

"是故先王慎所以感之者：故礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。"

董仲舒也讲"«春秋»大一统"。而嵇康则是主张个性解放的。他给予个人的意志以极高的地位。在«与山巨源绝交书»中，他说：

"故四民有业，各以得志为乐。唯达者为能通之。"

在«家诫»中，他又说：

"人无志，非人也。……若志之所之，则口与心誓守死无二，耻躬不逮，期于必济。"

他同时又提出了"有志"、"守志"、"秉志"等概念，而且在提出这些概念时，他又隐约地暗示出有一种压抑的政治环境和社会环境需要摆脱。

嵇康一方面虽尊崇老、庄，而说，"老子、庄周，吾之师也"（«与山巨源绝交书»）；但在另一方面，他的思想又与儒家思想有着联系，不像道家那样非斥音乐，而说，"五音令人耳聋"，也不像道家那样，主张"不淫于声乐"（均见«老子道德经»）。他一方面虽然接受一部分儒家的音乐思想，如上述之例；但在另一方面，他又否认音乐之应有政治性、应起社会作用和教育作用——这又不同于以前的儒家。看来，他的本心并不想否定儒家的音乐理论和哲学思想；他的目的只在于反对当权者所正在利用的那一部分儒家思想而已。他主张个性解放，以与统治者的思想控制相抗衡；他抽去音乐的政治性，使音乐一方面成为超人的东西，另一方面成为属于形式的东西，目的也是在使音乐从统治者的垄断、控制中解放出来。他认识论之所以是诡辩的，他的音乐理论和音乐实践之间之所以有

着矛盾，可以说，都同他所处的政治环境和他所取的政治态度与生活态度不能分开。

【实践与理论之矛盾】 结合了具体的历史环境来看，嵇康音乐思想的产生，是在旧秩序遭到破坏之时，是在豪族地主对现实世界加以把握的信念产生了摇动之时。由于现实世界不能把握，就不得不予以否定。于是幻想着超现实的概念世界的存在。先是以主观否定客观，然后是以主观肯定主观，结果是走到对一切的否定，在理论上终于得不到圆满解决。

虽然如此，在一定的历史条件之下，嵇康的思想还是有它一定的积极价值的。它摆脱了西汉董仲舒以来利于巩固神权统治的学说的束缚，摧毁了“王者功成作乐”——封建统治者垄断音乐活动的理论，从理论上肯定一般人——包括劳动人民在内——在音乐创作和音乐活动中合理的自由地位。他说：

“劳者歌其事，乐者舞其功。”

所谓“劳者”，显然是劳动人民；所谓“乐者”，可以包括所有快乐的人，并不只限于少数属于统治阶级的人。

他在音乐实践上有着丰富的经验；他对于音乐，有着极为广阔的知识；他对于音乐美学，又有着独特而深刻的见解。音乐在他一生的业绩中即使不占主要地位——他不过是一位业余音乐家，但他的音乐修养和他在音乐上的成就却是十分了不起的。他既是演奏家、作曲家，又是音乐理论家；他在音乐修养上是相当全面的。

同有些统治阶级的文人一样，他擅长弹琴。他所弹的《广陵散》，声调绝伦，受到前人高度的称赞。他创作的琴曲《长清》、《短清》、《长侧》《短侧》就是后人所谓“嵇氏四弄”。但他又不像历来统治阶级的文人那样，经常从根本上否定民间音乐，他是对古典音乐和民间音乐都相当注意的。在《琴赋》中，他引举了《白雪》、《清角》、

《清徵》、《尧昶》、《微子》、《广陵》、《止息》、《东武》、《太山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鹍鸡·游弦》、《流楚》等好些古代名曲，也引举了蔡氏五曲❶、《王昭》、《楚妃》、《别鹤》等在当时比较通俗的琴曲。讲到被历代统治阶级同声非斥的郑声，他独独从艺术的角度，认为它是最最美妙的音乐；他以为，郑声之所以能使人迷恋，正是由于它是特别的美妙。他鉴别作品，说明某些凝重而变化美妙的作品何以能引人进入专心一致的深刻境界，某些丰富、华丽的作品又何以能使人欢乐的心情奔放而感到心满意足。他清楚地指出了大小、高低、快慢、音色等音乐构成的因素，明确了噪音和乐音的区别，并且也说出了在音乐的形式上有简单与复杂的不同。他很懂得乐器发音的长度、弦的张力与所发的音的高低的关系；他也很懂得不同的乐器，有着不同的表达性能。他说：

> “批把筝笛，间促而声高，变众而节数。以高音御数节，故使形躁而志越。犹铃铎警耳，钟鼓骇心。……琴瑟之体，间遼而音埤，变希而声清。以埤音御希变……是以静听而心闲也。”
>
> “乐和故响逸，张急故声清，间遼故音埤，弦长故徽鸣。”（《琴赋》）

在《琴赋》中，他描写琴的弹法和表情等方面，非常细致而生动。例如，讲到弹法：

> “飞纤指以驰骛”——快弹，
> „搂摅摽捋”——重弹，
> “轻行浮弹”——轻弹，
> “纷𦆶藹以流漫”——弹得花簇，
> “间声错糅”——间弦弹，
> “双美并赴，骈驰翼驱”——两弦同弹等等。

讲到表情：

❶《文选》注：“蔡氏五曲，《游春》、《渌水》、《坐愁》、《秋思》、《幽居》也。”

"纷淋浪以流离"——轻快地，
"奂淫衍而优渥"——丰满地，
"粲奕奕而高逝"——高超地，
"驰岌岌以相逐"——急促地，
"沛腾遌而竞逐——奔放地，
"翕韡晔而繁缛——纤巧地，
"怫愲烦冤"——抑止地，
"纡余婆娑"——舒展地，
"安轨徐步"——从容地等等。

他对于音乐的表演技术和表情的多种变化，能作这样细致的分析，这若不是富有实际经验和亲自有深刻体会的人，是说不出来的。

特别可以注意的，是嵇康在他自己的文章和生活中，还表现出来，在他的实践和他的理论之间，是有着矛盾的。在理论上，他并不承认音乐之有思想感情内容，但在他一接触到琴的表现的实际的时候，他就不由自主地突破了自己理论的框框，而对琴声所体现的思想感情内容，又肯定起来了。他承认了《唐尧》曲的"宽明弘润"，《微子》曲的"优游踌跱"，"窈窕"之《流楚》曲的能"惩躁息烦"。他也感觉到有的琴声传达着"慷慨"的感情，有的琴声传达着"怨嫭"的感情（"时劫掎以慷慨，或怨嫭而踌躇"）；❶有些琴声描摹着温柔、怡怿、顺叙、委蛇❷等姿态（"穆温柔而怡怿、婉顺叙而委蛇"）；有的琴声，"状若崇山，又象流波——浩兮汤汤，郁兮峨峨"。他不但看见了音乐之有感情内容，而且也承认了音乐之能以其内容感染听者，甚至他仿佛又幻想到音乐之有形象、姿态。他对《广陵散》的思想内容，似乎也并不是漠然无动于中的。在《答二郭》的诗中，

❶《文选》注："《说文》曰，掎，偏引也；嫭（音查 zhā），娇也"。按掎，亦可解作"发也"，于义较合。 ❷《诗笺》，"委蛇（音移 yí），委曲自得之貌"。

嵇康曾说，"豫子匿梁侧，聂政变其形。顾此怀怛惕，虑在苟自宁"。豫让、聂政——前代刺客的形象，深印在他心中；因此他能以弹奏《广陵散》——描写聂政的心情的作品见长，决不是偶然的巧合。可以不可以设想，在实践的对照之下，他的理论中间的一部分，已被他暂时搁置起来了呢？

【独特的见解】 嵇康的音乐理论，虽然就整体说来，是诡辩的，但他打破了其前封建统治阶级凝固的音乐理论的束缚，他的论断是大胆的，他的思想是活泼的。嵇康除了在争取音乐上的个性解放方面，在重视民间音乐方面，在对音乐艺术有着丰富的知识、深刻的体会方面，非常突出以外，他对某些有关音乐的具体问题，也有不少独特的，可以注意的论点。

他对迷信古人，人云亦云的倾向，大胆地加以非斥。对反驳秦客"季子听声以知众国之风，师襄奏操而仲尼覩文王之容"的论证，而说：

> "此皆俗儒忘记，欲神其事，而追为耳。欲令天下惑声音之道，不言'理自尽此'，而推使神妙难知，恨不遇奇听于当时，慕古人而欢息，所以大罔后生也。"

夸大音乐形象的明确性，把它说得活龙活现，像绘图那样的具体，显然是不实在的；把人理解音乐的能力，说得天花乱坠，神乎其神，显然是一种迷信。嵇康对这类古代的传说，不肯予以轻信，是极有道理的。

秦客根据《春秋·左传》的记载，提出"师旷吹律，知南风不竞，楚师必败"的论证。对这样的论证，东野主人——就是嵇康的反驳，非常有力。他反问说：

> "请问师旷吹律之时，楚国之风耶？则相去千里，声不足达。若正识楚风来入律中耶？则楚南有吴、越，北有梁、宋，苟不见其原，奚以识之

哉？……今以晋人之气，吹无韵之律；楚风安得来入其中，与为盈缩耶？风无形，声与律不通，则校理之地，无取于风律，不其然乎？”

《周礼》上所说，“大师执同律以听军声，而诏吉凶”，本来是迷信；《左传》附会这样的迷信说法，拉出师旷来作证，其实非常荒唐。《周礼》和《春秋》都是历代儒家和统治阶级所视为神圣不可侵犯的“经书”，但嵇康却毫不买账；他的论点，很合逻辑，很有说服力；他把乐律问题中所包含的封建迷信的糟粕，大胆而正确地扬弃了。

在歌曲的乐调与歌词之间，嵇康认为，歌词是有感动人的作用的。他说：

“夫内有悲痛之心，则激哀切之言。言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之。心动于和声，情感于苦言，嗟叹未绝，而泣涕流涟矣。”

“正言与和声同发，将使听是声也，必闻此言。”

“诚动于言，心感于和。”

他所谓“言”，就是我们所说的歌词。他肯定歌词的作用，是比较合理的。

嵇康绝对否定音乐的社会作用，虽然未必正确，但在《声无哀乐论》的最后一段辩论中，他强调政治的重要性，则正击中了反动统治者的要害。他将改善人民生活，从而使人民能有怡乐的感情的责任，向统治者提出。他把统治者一方面败坏政治，另一方面又想把败坏风俗的责任，归之于音乐的虚伪行为揭露出来。而说，“上失其道，国丧其纪”，风俗就随之而变，那能责备别人呢（“则何以诛之”）？嵇康提出“声无哀乐”的论点来，是不是有这样的思想为其背景呢？若如此，则有着充分的积极意义。

另外，在《琴赋》的序中，他说：

“然八音之器，歌舞之象，历世才士，并为之赋颂。其体制风流，莫不相袭。称其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则

以垂涕为贵。丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也。”

用现代的话来说，他是反对音乐上的伤感主义的。他在《琴赋》中，间或也谈到他自己从琴音中所得到的感染——有这样的一些描写：

“远而听之，若鸾凤和鸣戏云中；迫而察之，若众葩敷荣曜春风。既丰赡以多姿，又善始而令终。”

“性洁静以端理，含至德之和平。诚可以感荡心志，而发泄幽情矣。”

他提到《流楚》曲，说它是能“懑躁雪烦。”从这些描写，可以看出，嵇康自己的确不是用灰色的眼光去看待音乐的。

从晚近国际音乐创作的情形看来，对伤感性音乐的癖好——资产阶级个人主义意识形态在音乐上的反映的形式之一，仍然有着极大的危害性。我们对之也还有着提高警惕的必要。所以，可以说，嵇康反对伤感主义的态度，即使在今天，在一定程度上，还有它的现实意义。

【对嵇康的评价】 作为一个历史人物，嵇康在音乐实践和音乐理论方面，都有极高的成就。他在理论上虽然是一位唯心主义的二元论者，但他也是一位音乐的实践者，当他在接触实践而对某些个别的音乐问题进行具体分析的时候，他的理论，往往特别发出光彩。总的说来，他的理论，在他的时代中，是有着一定的进步意义的。

但是社会主义的今天，不同于封建社会的嵇康时代。有些论点，在嵇康的时代中有着进步意义的，到了今天，就失掉了它们的进步意义，甚至成为落后有害了。例如，争取个性解放的精神、企图使音乐脱离政治的倾向，都有其时代局限性，都是我们今天所应

该反对的。所以，对我们今天说来，对于嵇康，像对于别的古人一样，只有批判地学习，才是有益的。

【刘勰】 除了上述两派的音乐思想之外，另外值得我们注意的，是第五世纪初期有名文学批评家刘勰(卒 473)的音乐思想。因为他是文学批评家，他只从文学的角度偶然接触到音乐问题；虽然如此，他的思想仍然是重要的。他的代表著作是《文心雕龙》。在他的思想中，有着唯物主义的因素。他以为物质是在一定时间中客观存在的；感情是随着物质的变迁而变迁的，而歌辞则是根据了感情而发出❶。他对文艺的流传是取辩证的看法的。他认为时代形势是在改变之中，文艺的内容与形式也就随着改变；无论乐曲和歌词都必然随着时代而变迁，像风在上面吹动，波浪在下面振荡那样。文艺一方面有继承，另一方面有发扬；文艺有了多种多样的变迁，才能有它持久的生命，而变迁，则必然要靠新的声音的产生❷。在这里，很显然，他是取动的、发展的观点的。讲到音乐的起源，他认为音乐是根据人声，而含有音乐因素的人声，则是从人的生活中产生出来。讲到乐器与声乐的关系，他认为，是乐器摹仿人声，并不是人声摹仿乐器。讲到曲调与歌词的关系，他认为，歌词是音乐的核心(内容)，曲调是音乐的形体❸。当然，作为一位文学批评家，他对音乐的认识，虽然有其正确的一面，也还有其不足之处。

---

❶《文心雕龙·物色》第四十六："岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。"
❷《时序》第四十五："时运交移，质文代变。……故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者。"《通变》第二十九："夫设文之体有常，变文之数无方。何以明其然耶？凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声。故能骋无穷之路，饮不竭之源。" ❸《声律》第三十三："夫音律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气。先王因之以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。"《乐府》第七："诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子务正其文。"

结 语

在政治上大动荡的时代中，北方人民向南方迁移，西方和北方的少数民族向内地迁移；各地区、各民族人民相互接触的频繁而广泛，生活关系的复杂而密切，为音乐文化上的大融合准备了有利的条件，提供了丰富的内容。龟兹乐、西凉乐、高昌乐等，或前或后，既各自以其独立面貌纷纷出现，又各自以其独特贡献互相影响，互相充实。隋、唐时代的九、十部乐，此时绝大部分已经存在而且基本上已经定型，只有待于政治上稳定的统一局面来到，以便对这些现成存在的东西来一个集中运用而已。

战乱增加人民现实生活中的痛苦，间接为宗教的传布造成机会。寺院为了要利用人民所创造、人民所爱好的土生土长的民间音乐来吸引人民，从而麻痹人民，它一方面成了民间音乐的吸收和保存者，民间音乐活动的支持与提倡者，但它另一方面，又成了民间音乐的歪曲和利用者。后来宗教音乐之所以会成为一个比较复杂的问题，其原因就在这里。

在乐律理论和音乐美学的领域里，两条道路的斗争继续展开。在乐律理论方面，可以何承天、荀勖、钱乐之为其代表；在音乐美学方面，可以阮籍、嵇康、刘勰为其代表。

第五编 隋、唐、五代

（公元 581—960）

第七章 概　　况

隋末农民起义冲毁了隋的统治，沉重地打击了旧的豪强地主，因而唐初新的统治集团在重新组织而尚未巩固的时候，农民稍稍能松一口气。这样，唐代在一个时期比较能够发挥自己的创造力，使得社会经济得到迅速的恢复和发展，形成从贞观（627—649）到安史之乱（755—763）以前一百多年封建经济的高度繁荣和发展，达到了唐帝国“开元盛世”❶的顶点。这就是站在当时世界前列的唐代音乐文化的辉煌发展的经济基础。

隋、唐以来，由于政权的统一和国内各族关系的进一步加深，国内各族的音乐文化也得到进一步的融合。边区各族音乐家的大量来到内地和汉族音乐的不断地传入边疆各地，以及各族音乐家的相互学习和共同协作，也促进了国内各族音乐文化的进一步交流融合和繁荣兴盛。

---

❶开元（713—741）。

民族的大融合和社会经济的高度繁荣发展使得唐初在边疆所进行的保卫国境的战争取得了重大的胜利。这些战争又在客观上促进了东西各国音乐文化的交流。隋、唐时候，中国是世界上经济文化最发达的国家。当时，曾有许多亚洲国家派人到中国留学，学习音乐。同时，中国人民对外来的音乐和音乐家也极为尊重和欢迎，他们虚心从外国音乐中吸取有益的东西，用以丰富自己。加上唐代疆域广大，社会繁荣，人民眼界开阔，生活内容比较丰富。因此，唐代能够创造出新的民族风格的音乐文化。曲子、变文和燕乐等便是它的结晶。唐代音乐在当时的亚洲居于先进的地位；这使得唐代的中国成为亚洲各国音乐文化交流的中心，而作为唐首都的长安也就成为国际性的音乐城。

由于国内各族音乐的大融合和音乐实践的丰富累积，产生了工尺谱和琴曲减字谱等；犯调和移调的运用也增多起来；在乐器和器乐演奏技术方面也出现了许多改进和革新。

安史之乱以后，藩镇割据，变乱频起，土地兼并日甚，社会经济陷于停滞状态，因而阶级矛盾以及统治阶级内部矛盾日益尖锐化。在这种现实基础上，文学上的现实主义更加继续发展起来。伟大的诗人白居易、元稹在他们的现实主义的诗歌中，也接触到一些音乐理论问题。

唐末的农民起义虽然失败，但也结束了唐的政权，造成了五代十国先后并存的局面。这时南方战乱较少，吸引了北方人民的大量南移。因此，南方的经济文化，包括音乐文化在内，仍能继续发展。

第八章 隋、唐、五代的民间音乐

一、民歌和民间曲子

【民歌和曲子的区别与关系】 在劳动人民不断创造大量民歌的长期持续过程中，劳动人民自己，除了担负主要的创作任务以外，又通过群众意见自发的交流与集合，对当时流行的新旧民歌，进行了选择；从其中把优秀的、特别得到群众爱好的民歌渐渐区别开来，加以更多的推荐，更广泛的应用，为它们填进更多的歌词，在演唱艺术上，在音乐的加工改编上，对它们进行了更多的努力。这种被选择、推荐、加工的民歌，虽然基本上是出于民歌，但同时已脱离最初的民歌形式而为向更高的艺术形式发展作进一步的准备。这样被选择、推荐、加工的民歌，实际上已不同于一般的民歌，而已是一种艺术歌曲了。在唐代，它们已不叫民歌，而叫《曲子》了。《曲子》比之一般民歌得到更广泛的应用；除了仍可以像一般民歌一样，单独清唱之外，它们还被用于说唱、歌舞等等其他更高的艺术形式中间。它们流传到都市中间，也得到市民和文人们的爱好，形成市民音乐中的重要构成因素，成为文人写作新作品的更好的形式。它们在都市中间专业乐工和诗人的手里，得到了进一步的加工、定型和发展。各时代音乐的新形式的形成，诗歌风格的改变，在很大的程度上，是与《曲子》形式的不断丰富、不断改变有关。这种选择、推荐一部分民歌而且对之进行加工改编的传统做法，曾在中国的历史中长期继续，不过各时代对这类民歌所给予的名称

有所不同而已。早在汉、魏、六朝时代，这一传统做法已在进行；《相和歌》中、《清商乐》中所包含的，大部分可以说是人民选定的形式，而那些以填写歌词著名的杰出的文学家往往正是那些在群众基础上建立、选定的新的歌曲形式的接受者与运用者。唐代以后直到今天，这种传统，一路得到继承和发扬。近代所谓《小曲》，其实就是唐人所谓《曲子》。

【统治阶级对民歌与曲子的憎恨】 从内容而言，隋、唐、五代的民歌和民间《曲子》在一定程度上反映了当时社会面貌、人民的生活和斗争，是人民手中有力的斗争武器和教育工具。由于它们的现实性与战斗性，它们有时免不了会引起统治阶级的仇视和摧残。例如，第八世纪前期有一位民间歌唱家而兼作曲家为唐玄宗杀死；他在未死之前，作了《何满子》一曲，请求免死，但唐玄宗不答应他，仍旧把他杀死了❶。《何满子》是一个很好的曲调，直到第九世纪初期还在宫廷中被演唱着或被用作舞曲❷。又如，公元第九世纪后期，唐僖宗曾颁布一道命令，禁止揭露现实的童谣，宣称要用最重的刑法处置创造童谣的人❸。

【有关民歌和曲子的精华与糟粕问题】 人民创造的民歌和《曲子》，基本上是反映现实的。但它们既然是在关系复杂的阶级社会中存在，则和别的乐种一样，在长期的发展过程中，它们就也免不了受到统治阶级思想的沾染，而有一部分糟粕搀杂进去。因

❶《乐府诗集》卷八〇："唐白居易曰：《何满子》：开元中（713—741）沧州歌者临刑进此曲以赎死，竟不得免。" ❷《乐府诗集》卷八〇："《杜阳杂编》曰：文宗时（827—840），宫人沈阿翘为帝舞《何满子》，调辞风态，率皆宛畅。然则亦舞曲也。"《古今词话》："一名《断肠词》。相传文宗疾亟，目孟才人。孟请歌毕指笙囊就缢。及歌《何满子》，一声肠断而殒。张祜为诗以吊之云：'一声《何满子》，双泪落君前。'今用长短句，有单调、双调。" ❸《全唐文》唐僖宗南郊赦文："近日奸险之徒，……或撰造童谣。此为弊源，合处极法。"

为除了统治阶级的思想，或多或少，随时会对它们产生一些影响之外，统治阶级和文人有时会对某些民歌和《曲子》有意进行篡改，歪曲其原来内容，而市民思想中夹杂着的庸俗和低级趣味，也会在它们的创造和再创造中，冲淡其纯洁性，起出一些损害作用。尽管如此，在民歌、《曲子》以及其他民间音乐中，还是有着现实主义的精华部分，经过批判、选剔，去掉了糟粕，则其精华部分，更将焕发灿烂的光辉。

尤其对《曲子》或后来《小调》的看法，我们值得在初步接触到唐代《曲子》的时候，就通盘考虑一下。《曲子》就其形式而言，是经过人民群众从他们所创造的民歌中，进行了选择、加工，而更加得到广泛运用的作品。从这一意义而言，它们是有价值的。结合了经济的发展，联系了人民多方面的艺术要求，在从原始朴素的民歌提高到后来高级艺术形式的过程中，在创作和运用上，它们曾是得到重点注意的部分，因此在它们里面也包含着一些重要的创作和表演的经验。它们是民歌通向高级艺术的桥梁，应该得到我们的重视。这是我们应该肯定的一方面。另一方面，对《曲子》中间的消极因素，我们应该有一个适当的估计，以免过度的夸张。我们知道，古代的人民，即使自己的确曾很好地完成了不少批判、推荐和加工等有价值的工作，但由于缺少文化条件，他们中间，大多数只能用口头，用乐器，把他们的创作成果流传下来，他们既不可能利用书面记载把自己经验的一切全部直接介绍给我们，他们也就不可能保证自己优秀的成果，不被遗弃、歪曲、走样。他们的成绩，只能间接从文人、乐工、歌伎、市民、宗教家、统治阶级所抄写和保存下来的一些歌辞资料中看到。很显然，这些抄写者、摹仿者、编辑者，各有他们自己的目的，各有他们自己的趣味，他们所保存下来的东西中间，已经杂有他们自己所摹拟写作和自己所爱好，自己所

要利用的东西在内；反之，人民自己的东西，则除了部分被保存以外，可能其绝大部分倒并没有得到被保存的机会。

我们考虑到《曲子》和其他民间音乐的时候，必须将这样的社会条件估计进去。而且，过去的记载和保存者各有其局限性，其对民间音乐所取的态度也互有不同。过去并不是没有偏于珍视糟粕部分，大量排除人民创造中间的精华部分的人。遇到这种情形，该批判的是记载者，而不是被歪曲代表的当时的人民。我们还要用沙里淘金的办法，区别材料的形式与内容，依一般的规律，推测当时人民创造的真正倾向。

【唐代的《曲子》】 唐代的《曲子》，见于敦煌出现的资料，包含歌词约五百九十首，涉及的曲调约八十曲左右。材料是丰富的。其歌辞作者，有少数可以肯定。他们中间，有工人、乐工、歌伎，也有文人、僧人和统治者。这些资料，虽然是为佛教所保存，但其内容所涉及的生活的面，则是比较广泛的。从应用的范围而言，《曲子》有用于歌唱的，有用于说唱音乐的，有用于歌舞音乐的，也有用于扮演的戏弄的；和汉代以来《相和歌》与《清商乐》有类似之处，它们已不像一般民歌那样，只用于清唱而已。从歌词形式而言，有齐言的（七言、五言等），也有长短句的。从曲式的结构而言，有单个的只曲，有同曲配上多节歌辞，连续歌唱的，也有分成若干段的《大曲》。同是只曲，有单遍的，有双遍的；同是多节连唱，有用帮腔的，也有前面加用引子的。《曲子》因在多方面的应用，由于不同内容的要求，在结构上，已突破民歌的限制，而向更高的艺术形式发展。但因为留下的有关这些《曲子》的资料，仅有歌辞，没有其他说明；特别从音乐方面言，它们所能代表的，见得远远不够全面。例如，曲前、曲后，有无器乐乐段；曲中有无过门的穿插；同一首辞曲的前后各节之间，有无节奏及旋律上的变奏关系等等。关于这些方面

的记载是缺乏的。与汉来已有的《相和歌》和《清商乐》的曲式及表演形式相比较，若仅靠歌辞，容易得出艺术水平似乎倒退的结论。那当然是错误的。因此，我们目前对于唐代《曲子》，虽然知道一些，但应该承认，我们所知甚少，还不足以说明它的全部真相。可以设想，在当时具体运用时，在音乐上，还要比之仅仅歌辞所能告诉我们的丰富得多。

【同曲表达不同内容的问题】　在汉代以来的《相和歌》、《清商乐》和唐代的《曲子》中，同样有很多利用同一曲调，描写不同内容，抒发不同感情的例子。在后来的戏曲音乐中，称若干不同的曲调为曲牌，而同一曲牌，也常常用以描写不同的内容。这在中国音乐中，是非常普遍的情形。很自然地，这会在现代音乐家们的心中引起一种疑问，就是：用同一曲牌描写多样内容，是否会在音乐表达与内容要求之间造成矛盾，是否会使音乐形式脱离内容。根据目前所随时可以见到的实例，我们说，实际并不是如此的。同一曲调，在节奏的改变上，在旋律的细致处理上，可以千变万化。人民在长期实践中间，学会了一套变奏的手法，可以根据同一曲调的大体轮廓，进行各色各种变奏处理，使之符合于不同内容的要求。我们有好些深刻动人的歌曲、戏曲和器乐曲，的确是这样从某些已有曲牌的基础上产生出来的。它们本身，就是一种有力的证明。

【民歌和民间曲子的思想内容】　从民歌和《曲子》中，可以看出当时人民现实生活的多方面：有关于统治阶级的残暴剥削的❶；有关于农民起义的❷；有揭露兵役和租税的残酷的❸；有关于工匠

---

❶隋《挽舟者歌》，词见下文；《鲁城民谣》。　❷《大业长白山谣》，词见下文。　❸《男女有亦好》、敦煌《曲子·捣练子》"孟姜女……"。

对阶级压迫、剥削的不满的❶；有关于爱情的❷；有关于歌颂英勇战士的❸等。下文举几首歌词为例。

《挽舟者歌》通过诉说兄弟两人的遭遇，反映了隋炀帝（605—618）的罪恶统治。歌词说：

我兄征辽东，　　饿死青山下。
今我挽龙舟，　　又困隋堤道。
方今天下饥，　　路粮无些小；
前去三千里，　　此身安可保？
寒骨枕沙荒，　　幽魂泣烟草；
悲损门内妻，　　望断吾家老。
安得义男女，　　焚此无主尸，
引其孤魂归，　　负其白骨回？

——《我兄征辽东》（《炀帝海山记》）。

炀帝对外好大喜功，在公元612、613与614年，曾连续三次征辽东；每次发动几百万人出征。他对内穷奢极欲，在公元605、610与616年曾三次坐了龙舟从洛阳去江都游玩。他坐的那艘龙舟高45尺，长200尺。随从的船，成千上万。单是挽船的民工就用了八万多人。所过州县，在五百里以内的人都得向皇帝供献食用。人民的骨髓都被他吸尽了。上引歌词生动地诉说了这时候统治者残酷剥削的罪状。

在隋炀帝进攻高丽的前一年（611），王薄领导农民在长白山❹起义。民歌中有一首《大业长白山谣》是反映农民起义的事迹的。其歌词为：

---

❶《工匠莫学巧》。 ❷敦煌《曲子·竹枝子》"罗幌尘生……"、《菩萨蛮》"枕前发尽千般愿……。" ❸敦煌《曲子·剑器词》"丈夫气力全……。" ❹长白山，在今山东邹平县南。

长白山前知世郎，　　纯着红罗锦背裆，
长矛侵天半，　　轮刀耀白光。
上山吃獐鹿，　　下山吃牛羊。
忽闻官军至，　　提刀向前荡。
譬如辽东死，　　斩头何所伤！

——《大业长白山谣》(《古今谣谚拾遗》)。

下面一首描写妇女坚贞不渝的爱情的《菩萨蛮》曲，大约是作于唐开元年间(713—741)。

枕前发尽千般愿：　　要休且待青山烂，
水面上秤锤浮，　　直待黄河彻底枯，

白日参辰现，　　北斗回南面；
休即未能休，　　且待三更见日头！

——敦煌《曲子·菩萨蛮》。

下面是一首歌颂英勇战士的歌。

丈夫气力全，　　□个拟当千。
猛气冲心出，　　视死亦如眠。
率率不离手，　　恒日在阵前。
譬如鹘打雁，　　左右悉皆穿。

——敦煌《曲子·剑器词》。

二、配合音乐的唐代文人歌词

原始时代的艺术，是以诗、歌、舞三者相结合的艺术形式出现的。经济越发展，分工越明显；越到后来，诗、歌、舞三者之间，越有彼此分工的倾向。不是为歌唱写作的独立的诗歌，渐渐更多出现。但即使在分工渐明显，诗歌以独立的形式出现之时，诗人和音乐家间的合作关系，在一定程度上，仍然继续保持下去。历来有写不供

歌唱的诗歌的诗人，也有为了供给歌唱而写诗的诗人。为了歌唱而写诗的诗人，汉、魏、六朝时期，固然很多，到了隋、唐时代，仍然不少。他们或根据旧有的古代曲调填写新词，或根据流行的新曲调填写歌词，或自写歌词之后，通过民间艺人的歌唱逐渐产生新的曲调，在社会流行起来。这样的合作，对于音乐的发展和诗歌的发展，双方都是有利的；对人民的艺术生活，也是有利的。

我们记得，在西汉初期的乐府机构里，有几十位文学家专门根据民间曲调填写歌词。也许可以说，他们是专业的歌词写作者。我们也记得，曹操根据《相和歌·步出夏门行》的曲调所写的歌词，后来在南北朝时候曾被用于《拂舞》，名为《碣石篇》。像曹操那样为歌唱写作的诗人是很多的。可以说，他们是业余的歌词写作者。这样业余的歌词写作者，在隋、唐时代仍有很多。大家知道李白、元稹、白居易、李贺、李益等诗人，他们有些诗，是曾得到人们歌唱的❶。诗人刘禹锡(772—842)曾在朗州❷根据少数民族所唱的《竹枝》曲调，写了十三首歌词，在少数民族中间普遍传开❸。同时音乐家也是特别喜欢得到诗人所写的新的歌词。据说，李益每写成了一首诗，乐工们往往千方百计，不惜出了钱求得它，作为他们歌唱的词❹。一方面诗人为了歌唱写词，另一方面，音乐家为了歌唱争取诗人的作品，这可以说明唐时诗歌与音乐之间的紧密关系。还有这样一件有趣的故事。在唐开元时候(713—741)，有三位杰出的诗人王昌龄、高适和王之涣。在一个下雪的日子，他们三人一同到酒楼上去小饮。有十几位宫廷乐工和四位名妓恰巧也到同一个酒楼上来会宴。三位诗人和他们原来是不相识的。三位诗人中，谁写的诗最好，他们自己并没有评定。这天，他们就私下约好，听

❶见宋王灼《碧鸡漫志》卷一。　❷现在湖南常德一带。　❸事见《新唐书》卷一六八《刘禹锡传》。　❹见《碧鸡漫志》卷一。

乐工和妓女们歌唱，看他们三人中间谁的诗被歌唱得最多，就算谁的诗最好。不一会，乐工中间的三位先后唱出了王昌龄的诗两首，高适的诗一首，但王之涣的诗还没有人唱出。王之涣就同两人打赌，说，若其中一位最优秀的名妓所唱的不是他的诗，他就不再和他们相比，若她所唱，的确是他的诗，则他们两人就应该拜他为老师。后来那位名妓所唱果然是王之涣的诗。王之涣就向两位朋友夸说自己预料的准确。三人的说笑引起了隔座乐工们的注意。乐工们来问三人欢笑的原因，三人老实告诉了他们。乐工们知道了这三位诗人就是他们所唱歌词的作者，都非常高兴，竭诚邀请诗人们移到那边席上去和他们一同饮酒。诗人们接受了乐工们的邀请。这一天，乐工和诗人们在一起饮酒联欢，足足的饮了一天❶。这故事告诉我们，这些诗人写了诗是希望有人歌唱的，而且，他们是以有没有人歌唱作为衡量自己所写的诗的标准的；这些乐工，对为他们写作歌词的诗人，是十分敬爱的。这一故事，也生动地说明了唐代有些诗人和有些音乐家，虽然不一定见面，却保持着一定的间接合作关系；在他们相识之后，他们自然容易产生一种相当密切的友情。

下面是一首由唐代诗人写作歌词的乐曲。其曲调是在后代出现的；可能是唐人所作，可能是后代人所配，也可能是唐人所作，而经由后代人们加工改编。因为缺少文献记载，关于曲调创作的时代问题，目前还只能存疑。但其歌词之为唐人所作，则是没有疑问的。

«阳关三叠»　歌词为唐诗人王维(699—759)所写；这歌词，在唐代，曾与音乐相结合，得到普遍的歌唱❷。其原来内容系诗人

---

❶这故事见唐薛用弱«集异记»。　❷唐刘禹锡诗«与歌者何戡»："旧人唯有何戡在，更与殷勤唱«渭城»。"

大曲中第三段乐曲的歌词❶。其原来内容系诗人自己抒写他对一位远出从军的朋友送别时依依不舍的情绪。但诗人抒写的个人别离情绪，在生活不安定的旧社会中，在唐代时，和在唐代以后，却引起了多人的共鸣。这歌愈到后来，愈脱离了它特定人物与特定战争环境的关系，而成为一般中国人民抒发一般别离情绪的普遍声音；它的标题和词句也已成为普遍的别离象征。无论男、女、老、少，无论个人、集体，不同阶层、不同职业的人民，生活中遇到离别的情景，很多时候，就会联想到这个歌曲。这歌的体裁和唱法，出现于记载和谱本的，已有好多种。在宋代的记载中，就提到《阳关三叠》在当时已有三种唱法❷。留到今天的《阳关三叠》乐谱也有多种，互相不同，都是古琴曲谱❸；大都比之宋代的体裁和唱法又有所不同。一方面有这样不同形式的出现，可以说明，此曲在过去长时期中曾得到何等普遍的注意，曾得到多少音乐家参加了对它进行加工改编的工作。另一方面，这些形式不同的乐谱在配合四句王维原来歌词部分曲调上的相似性，却又可以说明，它们各自并不是与其他乐谱毫不相关的一些独立的作品，而是有着一个以之为主要旋律的共同的曲调核心存在。这核心，可能是与唐代某一《阳关三叠》的乐谱直接有关。曲例5，《阳关三叠》❹。

三、民间说唱音乐和佛教变文

中国的说唱音乐，其内容是讲故事，其形式主要是由歌唱和说话两者交错组成，有时也用乐器为伴奏——其歌唱部分常是一种

❶唐末陈陶诗《西川座上听金五云唱歌》："歌是《伊州》第三遍，唱着右军《征戍词》。" ❷《东坡志林》提到的三种唱法：一种是歌词每句唱两遍，全曲连唱四次；一种是歌词每句唱三遍；一种是第一句歌词唱一遍，第二句歌词唱两遍，第三句歌词刚配到第四个乐句。 ❸最早载有《阳关三叠》曲的，是在1491年以前刊行的《浙音释字琴谱》。❹乐谱见《古琴曲汇编》第一集93—96页（1956年音乐出版社出版）。

叙事歌曲，其说话部分，或用散文，或用四六文体，或用语体文，依着时代而不同。我们知道，中国民间叙事诗的发展，在汉代至南北朝的一段时期中，已达相当成熟的地步。这是后来说唱音乐中歌唱部分的基础。散文和四六文体，六朝以来，久已通行。这是后来说唱音乐中说话部分的基础。到了隋、唐之际，随着商品经济的发展，市民阶层的壮大及其对文化娱乐日益增长的要求，说唱音乐的流行，是十分自然的事。讲故事的说话，在唐代民间，本来已经流行；这从唐代一些诗人的辞句和另一些记载中间，都可以看到❶。可惜的是，民间虽然已流行了说话，但民间说话的本子却一本都没有遗留下来。现在遗留下来的最早的说唱本子，只有敦煌出现的唐代佛教所保存的《变文》。《变文》最初是佛教徒根据了宗教语汇，给予佛教所用说唱音乐的一种含有宗教意味的专门名称❷。现存的《变文》中间，虽然绝大部分是僧人用来宣传佛经，讲说佛经故事，宣扬因果报应、轮回思想等等的东西❸：但同时也包含着一些讲唱民间故事的具有一定的人民性的作品❹——后一类作品，可能本来是人民的创作而被佛教吸取与利用了的。佛教所保存的敦煌《曲子》，作者有乐工、妓女、文人和其他各行业的人；佛教所保存的敦煌《变文》，可能也有民间的作品在内。在佛教《变文》的名称传开之后，当时的民间，也就渐渐把《变文》的名称，广义地用于一般非佛教的说唱音乐了❺；但民间同时也还应用着说话、小说等其

❶唐李商隐(813—858)《骄儿诗》："或谑张飞胡，或笑邓艾吃。"元稹(779—831)《元氏长庆集》卷一《酬翰林白学士代书一百韵》："翰墨题名画，光阴听话移"。其下自注云："乐天每与余游，从无不书名屋壁；又尝于新昌宅，说《一枝花》话，自寅至巳，犹未毕词也。"段成式《酉阳杂俎》续集卷四《贬误》："予太和末，因弟生日观杂戏。有市人小说呼'扁鹊'作'褊鹊'字，上声。"　❷"变"字的意义，本取用佛经"转换旧形名变"，故佛教塑像、画图亦称为变。　❸如《阿弥陀经变文》、《大目乾连冥间救母变文》等，见周绍良编《敦煌变文汇录》。　❹如《秋胡变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》等(同上)。❺《全唐诗》中吉师老有诗，题为《看蜀女转"昭君变"》："妖姬未着石榴裙，自道家连锦水滨。檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。"唐王定保《摭言》十："皇甫松著《醉乡日月》三卷自叙之矣。或曰，松，奇章表甥，然公不荐；因襄阳大水，遂为《大水变》，极言诽谤。"

他名称。

用歌唱与说话结合而成的说唱音乐——相当于佛教所谓《变文》的，在唐代民间可能并不是没有。元稹曾提到听"说《一枝花》话"的事❶。按《一枝花》是唐天宝年间义妓李娃的别名，同时也是天宝年间(742—756)产生的乐曲名称，内容与义妓李娃的事迹有关。这里所谓"说……话，"可能是说李娃的故事，也可能同时唱那个曲调，已经是一种歌唱与说话相结合的艺术形式；别的地方所谓"说话"也可能有同样的情形。可能是如此：民间虽然有着说唱音乐，但没有留下说唱本子而且也没有给它固定的名称；佛教的说唱音乐，虽然就是从民间学到的，却留下了本子，而且又给予它以《变文》的佛教名称。说唱究竟是起源于民间，还是起源于佛教，这所以会成为一个争论的问题，就是由于有着《变文》有本子存在，而民间说唱无本子流传的表面现象在蒙蔽我们。但民间没有本子，不等于民间没有说唱音乐，佛教有本子，不等于佛教就是说唱音乐的创始者。我们说，说唱音乐决然是产生于民间，佛教的说唱就是从民间学来，是有充分理由的。略举一些证据，如：

1. 战国时候，已有《成相篇》；那虽然还不是讲故事，但已经是一种当众说唱的艺术形式。

2. 自汉以来民间流行的叙事歌曲形式和散文与四六文体早已为说唱音乐的形式准备好了条件。有了这样的条件之后，把已有的歌唱形式与说话形式放在一起，是一件轻而易举的事，人民自己会做，不必要等到佛教先做了，然后人民才去学它。

3. 六朝僧家的记载，明明告诉我们，佛教音乐主要是吸取了本国的民间音乐。在说唱音乐方面，很可能，情形相同。

---

❶见前文注。

4．汉代的说唱俑表现着击鼓说唱的神情，很是生动。

5．民间的说话小说，已不只说话而已，有夹唱的说唱形式在内。今天江南民间很多时候还用"说大书"、"说小书"等名称。从名称看，并不能看出其中有没有歌唱，但所谓"说小书"，就是我们所谓"«弹词»"，是有歌唱的。在唐代说唱音乐初步得到发展机会的时候，对名词的运用，比较随便；所谓"说话"，更不能视之为只有讲说。如唐赵璘«因话录»在提了文溆僧"聚众谈说"之后，接着就说"教坊效其声调，以为歌曲。"从"谈说"可以学习歌曲声调，显然所谓谈说，是夹有歌唱的。

6．唐代民间可能已同时存在着由歌唱与说话两者结合成的说唱音乐，如«一枝花»说话，不过在发展的过程中，名称还没有明确肯定下来，而且依民间一般的习惯，并没有将说唱本子记写下来而已。

7．从后来的情形看，佛教与别的宗教吸取了民间音乐，常有为它加上一个带有宗教性的名称的倾向；例如，佛教、道教吸取了民间的«十番鼓»曲调，为之加上一个带有宗教性的"«梵音»"的名称。所以，有"«变文»"的名称，不一定可据以证明说唱音乐的形式为出于佛教。

当然，我们并不否认，佛教从民间学会了说唱音乐的形式之后，的确也曾根据这种形式，创造了不少专适于为佛教服务的说唱本子。我们所企图证明的，只是佛教«变文»所据以写成的说唱艺术形式，其本身为从民间产生而已。

有人把«变文»视为外来，那是非常错误的。他们以为"«变文»……是'小说'和'说史'的先驱；"不知道，推究来源，更进一步，民间的说唱音乐，才是«变文»的先驱。他们的推论，似乎是：

说唱音乐最早出现的形式，就是«变文»；

《变文》产生于佛教；

佛教来源于印度；

所以我国的说唱音乐形式，是从印度外来。

现在我们既已驳斥了说唱音乐形式的佛教创始说，则他们的《变文》外来说，就根本不能成立了。

《变文》虽是从民间说唱音乐的基础上产生，但佛教书面保存了《变文》，使我们今天能通过《变文》推知唐代民间说唱的一些状况，这是变文对今天仅有的作用。佛教利用《变文》的艺术形式，其目的无非是宣传迷信和骗取钱财。但《变文》的长期广泛演唱，在艺术上也免不了起出一些影响。民间曾用《变文》的名称称呼过他们非佛教的说唱音乐，从这已可看出，佛教在学习了民间音乐，自已有了《变文》之后，其《变文》又转而影响当时及以后民间说唱音乐之创作。《变文》的一部分内容足以毒害人民，其从民间得来的曲调与音乐形式则仍对人民有用，而应该拿来归还人民。在后来的其他佛教音乐中也有同样的问题存在。

有的佛教艺僧藉民间音乐丰富了自己佛教或非佛教音乐的创作能力；其所创作，有时又会转而丰富民间非佛教的音乐活动。例如，唐代文溆僧所表演的说唱音乐曲调曾成为当时教坊作曲艺人学习的典范❶。

《变文》中间显然含有一部分民间创作的、具有一定的人民性的作品；同时也还含有一部分僧人创作，表面宣扬佛教，实际讲说民间生活的作品在内。而且，有些接近群众，以讲唱《变文》得到群众欢迎的艺僧，往往对统治阶级的禁令不大理会。这些，引起了世俗和宗教两方面的统治者的反感。他们用刑罚，用法规，对表演这

❶见前文。

种《变文》的僧人，进行严厉的迫害和限制。上述的文溆僧及其他一些表演《变文》的僧人都曾受到多次鞭责和流放的世俗处分❶。在佛教方面，也用明文定出了种种严厉的法规，来取缔这种接近人民的僧人❷。可见阶级斗争也存在于佛教音乐中间。

此外，在敦煌《变文》本子中，有时注有一些术语。这些术语，很可能与音乐的形式有关❸。但因为缺乏资料，目前对于这些术语，还没有达到可以弄清楚的地步，暂时只能存疑。

四、民间歌舞和戏曲的关系

在隋、唐、五代期间，中国各族人民继承了汉、魏、六朝已有的高度成就，吸收了一些对自己有用的外来因素，共同将歌舞艺术继续向前推进。在历史上著名的隋、唐燕乐中，歌舞音乐是它最重要的构成部分。而民间歌舞，正是燕乐歌舞的重要基础。但燕乐问题比较复杂，将在后面分章讨论。这里仅介绍当时民间歌舞中有关故事情节的方面，而有关民间歌舞继承与发扬等的全面问题，则必须结合了燕乐的研究才能解决。

【民间歌舞和故事情节】就民间歌舞与故事情节的关系而言，这时的歌舞有没有故事情节的和有故事情节的两类。

没有故事情节的，如《踏歌》、《五方狮子舞》。《踏歌》是一种集体歌舞；舞者手挽着手，一面唱歌，一面舞蹈。早在汉代已有❹。唐代民间的风俗，在中秋节时，妇女在月下联臂《踏歌》。《五方狮子

---

❶《因话录》："近日庸僧……不惧台、省、府、县，……而溆僧最甚。前后杖背，流在边地数矣。" ❷《佛祖统记》三十九引《释门正统》："非藏经所载，不根经文，传习惑众者，以左道论罪。……不根经文者谓……《开元括地变文》、《齐天论》、《五来子曲》之类。"《广弘明集滞惑解》说，僧人的罪，"凡有十等。……九曰：设乐以诱愚小，俳优以招远会。" ❸如吟、古吟、吟上下、韵、诗、平诗、平、侧、断、陈说、转说等。 ❹《西京杂记》："汉宫女以十月十五日，相与联臂踏地为节，歌《赤凤凰来》。"

舞》可能是出于这时候龟兹的民间歌舞❶，也可能是间接出于这时候龟兹所已吸收的外国歌舞❷。

有故事情节的民间歌舞，可以《参军戏》和《踏摇娘》为例。《参军戏》是一种以讽刺、滑稽为主的戏曲。讽刺贪官污吏曾是其突出的内容。在《参军戏》中曾有过以讽刺汉代贪官为题材的节目❸，也曾有过以讽刺南北朝的贪官为题材的节目❹。参军是官职名称，以官职名称为歌舞种类的名称，可想见其在最初出现的时候，是和讽刺官僚的内容结合在一起的。讽刺南北朝时贪官的《参军戏》，其故事内容是这样的。后赵石勒时(319—333)，有个名叫周延的参军，作馆陶县令，因为贪污了几万匹黄绢，被关进牢狱；后来得到了赦免。在这件事以后，每逢宴会，艺人就以周延的贪污故事作为表演题材。一个艺人头上扎着头巾，身上穿着一件黄绢的单衣，扮成周延的样子。另一个艺人问他，"你是什么官？怎么跑到我们这班人里面来了？"他回答，"我本来是馆陶县令，"又抖擞着他的黄绢衣而说，"就是为了这个东西才落到你们中间来的。"唐开元年间(713—741)的《参军戏》，大概表演的只有两人，一人装痴呆，一人弄机智，两下形成对比；表演的形式，似乎还只有舞和对白；是由男人扮演的；所扮演的是假官。到了第九世纪初期，已有女性参加扮演，而且加进了歌唱❺。到了第九世纪中期，《参军戏》的题材已不

❶《乐府杂录》将《五方狮子》戏及《太平乐》(《旧唐书·音乐志》，"《太平乐》亦谓之《五方狮子舞》")一同收入"龟兹部。" ❷《旧唐书·音乐志》："师子，鸷兽，出于西南夷天竺、师子等国。" ❸《乐府杂录》："开元中，黄幡绰、张野孤弄《参军》。始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯。和帝惜其才免罪；每晏乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄，为之经年乃放。后为'参军'，误也。" ❹《太平御览》引《赵书》云："石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数万匹下狱；以入议，宥之。后每大会，使俳优着介帻、黄绢单衣。优问，'汝何官，在我辈中？'曰'我本为馆陶令'；斗数单衣，曰：……'正坐取是，入汝辈中。'以为笑。"
❺唐范摅《云溪友议》："元稹(779—831)廉问浙东，有俳优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄《陆参军》，歌声彻云。"又元稹赠刘采春诗，有"更有恼人断肠处，选词能唱《望夫歌》"之句。

限于讽刺贪官，而另有其他轻松、滑稽的内容加入❶，也有假扮女人和假扮别种人物的节目加入❷。总之，唐代的«参军戏»，在内容和形式上，都在不断发展之中。

«踏摇娘»，又名«苏中郎»，是一个反映男女社会地位不平等、男人压迫女人的情形的歌舞。它产生于隋代(581—618)末年，流行于黄河以北一带地区，是描写北齐(550—577)时候的一个故事。其内容大约是这样。北齐时有一个男人姓苏，长得很丑，喜欢喝酒；他喝醉了回家，一定要殴打他的妻。他的妻长得很美，而且善于歌唱。她受了丈夫的压迫，就用歌唱倾诉她哀怨、痛苦的心情。这个节目，表演起来，有舞、有歌、有众人的帮腔，而且有管弦乐器的伴奏；起初是由男人扮成女姓表演的，后来渐渐由真正的女性来表演了❸。

有故事情节的唐代歌舞，可以说，是后世歌舞剧的雏型。唐代有没有故事情节的歌舞，有有故事情节的歌舞戏，也有有故事情节而只有说白、化装表演，没有歌唱的戏弄。可以说，戏剧在唐代，已在相当发展之中，不过比之其时更为突出的大型歌舞剧为居于次要地位，比之后来宋、元时代戏剧的进一步发展，相形之下，还不到成熟的阶段而已。

---

❶唐高彦休«唐阙史»载有咸通中(860—873)优人李可及表演«三教论衡»事。❷«乐府杂录»："弄假妇人，大中(847—859)以来有……。弄婆罗，大中初有……。"❸今本«乐府杂录»所载，有脱词。«太平御览»引«乐府杂录»云："«踏摇娘»者，生于隋末。夫河内人，貌丑而好酒，常自号郎中，醉归必殴其妻。妻色美善歌，乃自歌，为怨苦之词。河朔演其曲而被之管弦。因写其夫之容，妻悲诉而摇其身，故号«踏摇娘»。近代优人颇改其制度，非旧制也。"又«教坊记»："«踏摇娘»：北齐有人姓苏，鮑鼻；实不仕，而自号为郎中；嗜饮酗酒，每醉殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣，徐步入场行歌；每一叠，旁人齐声和之云，'踏谣和来！踏摇娘苦和来！'今则妇人为之，遂不呼郎中，但云'阿叔子'；调弄又加典库，全失旧旨。或呼为«谈容娘»，又非。"

五、寺院和民间音乐生活

在封建社会中，名义上作为宗教中心的寺院，往往同时也是人民借以进行商品交易的市场，借以进行娱乐活动的游艺场所。商品在这里得到买主，艺术在这里得到听众和观众。很早在南朝的时候，已是如此❶。唐朝时候的戏场，多聚集在寺院里面❷。社会各阶层人物，常到寺院游玩、看戏❸。这说明，当时寺院对民间音乐生活有着重要的关系。这也可以说明，佛教僧人何以能广泛地接触民间音乐，深入地注意它们，熟悉它们，以致于能利用它们，作为引动群众信仰佛教的工具。寺院在集中民间音乐艺术、供给人民玩赏方面，正是投合了人民对于文化生活的要求。旧时代的广大人民对文化生活的要求不能得到满足，常借寺院所发动的节期、庙会，进行活动。这种情形，非但唐代是如此，即使到了二十世纪初期，在有些地方，也还是如此。

前面曾讲过，北魏时期曾有大批乐妓由贵族家中遣散出来，进入寺院修道。后世这样的做法，仍长期继续下去。从唐诗人们所写有关乐妓入道的诗篇❹就可以看出这种情形。更到后来，在公元第十一世纪时，我们又可看到，在凤翔教人唱《柘枝》舞中的歌曲的一位老尼，原来是宰相寇准家里出来的乐妓❺。加上，如以前所说过的，佛教擅长音乐的僧人中，有的是先从民间学会了许多艺

---

❶从南朝以来，长干里的瓦官寺已为士庶嬉游之地；每法会时期，则寺院即为百伎杂耍之所。如：萧子云(486—548)《玄圃讲赋》："吴姬楚艳，胡笳燕筑；常从名倡，戏马蹋鞠。"　❷宋钱希白《南部新书》讲起唐朝大中年间(847—859)的事，说"长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次在荐福、永寿。"　❸《通鉴》宣宗大中二年(848)十二月："万寿公主适起居郎郑颢。……颢弟𫖮尝得危疾，上遣使视之还。问，'公主何在？'曰，'在慈恩寺观戏场。'……上责之曰，'岂有小郎病不往省视，乃观戏乎！'"　❹例如：唐王建有《送宫人入道》诗，杨巨源有《观妓人入道》二首，均见《全唐诗》。　❺见宋沈括《梦溪笔谈》。

术，然后参加佛教的。这可以说明，在僧人和尼姑中间，有着经过高深燕乐修养的人数不小的艺术队伍。

以后将讲到，唐代长安的僧人段善本是一位杰出的琵琶好手，他充当了宫廷第一位琵琶好手康昆仑的老师。这又可以说明，寺院中燕乐技术的修养，有时能达到何等的高度。

从这些情形看来，敦煌佛教壁画中有着许多有关燕乐歌舞的壁画，敦煌佛教所保存的曲词，有着一些民间乐曲的歌词和乐谱以及一些说唱音乐的本子，就都不足为奇了。

因为如此，所以我们研究中国的民间音乐，就不能忽略佛教和道教寺庙和它的关系。

佛教除了利用现成的民间音乐以加强其宣传力量以外，还有在宗教仪式中专供佛教徒自己歌唱的《梵腔》、《赞》、《偈》等宗教歌曲。从佛教史家的记载看来，连这类佛教内部专用的宗教歌曲，其音乐也还是从本国的民间学去的。唐道宣(596—667)在《续高僧传》卷四〇《杂科声德篇》中说：

> "爰始经师为德，本实以声糅文，将使听者神开，因声以从回向。顷世皆捐其旨，郑卫珍流；以哀婉为入神，用腾掷为清举。致使淫音婉娈，娇弄颇繁。世重同迷，勘宗为得。故声呗相涉，雅正全乖。……未晓闻者悟迷，且贵一时倾耳。斯并归宗女众。僧颇嫌之。"

这里，道宣认为，过度利用民间音乐，不利于佛教教义的宣传，因而对之取反对的态度。他又说：

> "梵者，净也，实惟天音。色界诸天来觐佛者，皆陈赞颂。经有其事，祖而习之。故存本因，诏声为《梵》。然彼天音，未必同此。故东川诸《梵》，声唱尤多。其中高者，则新声助哀，《般若屈势》之类也。地分郑、魏，声亦参差。然其大途，不爽常习。江表关中，巨细天隔。岂非吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚，唯以纤婉为工；秦壤雍冀，音词雄远，至于

咏歌所被，皆用深高为胜？……京辅常传，则有大小两《梵》；金陵昔弄，亦传长短两《引》。事属当机，不无其美。剑南陇右，其风体秦。……

"《颂赞》，之设，其流实繁。江淮之境，偏饶此翫；雕饰文绮，糅以声华，随卷称扬，任契便构。然其声多艳逸，翳覆文词。听者但闻飞弄，竟迷是何筌目。关河晋魏，兼而重之。但以言出非文，雅称呈拙。且其声约词丰，易听而开深信。唯彼南服，文声若林。向若节之中和，理必谐诸幽远；随堕难泝，返亦希焉。"

前论《梵腔》，后论《颂赞》。这说明佛教在《梵腔》和《颂赞》中，利用着各地的民间音乐，因之不同地域的佛教音乐，有着不同特点。道宣以宣传佛教为目的，他一方面对佛教如何利用民间音乐，很是关心，另一方面，他颇感利用民间音乐，并不是没有困难之处。

唐贞元时(785—805)有僧人名少康。宋赞宁《宋高僧传》卷二五《少康传》中对少康的利用民间音乐作这样的评价：

"康所述《偈赞》，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。譬犹善医，以饧蜜涂逆口之药，诱婴儿入口耳。"

赞宁以为，少康利用民间音乐为佛教服务，非常成功。

对由南北朝至唐、宋一段时期中，佛教中的音乐家，我们已经略知道一些。其间，有宗教音乐家，如曹植、如少康；也有民间音乐家，如段善本，如文溆。佛教中也有注意音乐问题的理论家，如慧超，如道宣，如赞宁。可以注意，宗教音乐家常得到宗教理论家的支持，而民间音乐家则很少能得到佛教自己理论家的重视。这说明佛教理论家之对于音乐自有其鲜明的立场。从人民的立场言，他们所视为成功的东西，正是含有较多毒素的东西，他们所不关心的东西，可能倒是多少带有人民性的东西。

第九章　繁盛的燕乐和衰微的雅乐

一、隋、唐燕乐

【燕乐是什么?】 关于《燕乐》这一音乐的分类名称，究竟是指那一种音乐而言，历来的文人和史家，往往从不同的角度，提出自己的定义，他们相互之间，存在着极大的纷歧❶。但在长时期中，比较前后一致，而且在一般人的概念中比较最容易互相一致的看法，则很简单；那就是，被统治阶级在宴会中间应用的一切音乐，都叫燕乐或宴乐。在古代封建社会中，盛大的宴会，只有统治阶级才能有份。所以《燕乐》是统治阶级从他们自己的立场给予某些音乐的一种名称。统治阶级所以要提倡《燕乐》，其目的无非是为了要供给自己的享乐。

隋、唐《燕乐》所以能如此繁荣、兴盛，一方面与经济的发展不能分开，与劳动人民已有的艺术水平和当时的继续努力不能分开，另一方面，也与宫廷的爱好不能分开。宫廷因爱好《燕乐》而提倡《燕乐》，为《燕乐》的表演和训练设立了机构；从各民族中间集中了许多优秀艺人，集中了许多音乐作品；在全国范围内推动了创作和演出的活动。它对于过去已有的艺术经验起了荟集、总结的作用；对于当时音乐的活动起了推动的作用；同时，它也对于后来音乐的发展起了准备的作用。所以，从历史上对于总的文化发展的关系

---

❶参看杨荫浏《中国音乐史纲》第 120—122 页。

说来，隋、唐的统治阶级，也可以说，是曾起出了一些有益的作用的。

【燕乐的发展】 当然，那可以供给人们欣赏、娱乐的《燕乐》，其创造和表演者大都是各族的人民和各族人民中，因为有特别的优秀艺术而为统治阶级征收为音乐奴隶的那些乐工。隋、唐燕乐的基础是在民间。构成隋、唐时代《燕乐》的丰富内容的，是各族人民所共同创造的新的民族风格和民族形式的音乐。在隋、唐燕乐中间，也吸收了一部分外来音乐。这种外来音乐，很多是先和边区少数民族音乐长期融合，然后流传到中原地区的。外来曲调，有的被用作素材，用当时流行的中国传统的作曲手法，进行了处理，成为大型乐曲；有的被配上汉文歌词；有的被加进中国各族自己原有的乐器和长期以来所已吸收、而且已经在中国发展了的外来乐器；有的曲调是经过了再创造，成为反映中国边区和内地各族人民生活的新的歌舞音乐作品。

【从隋七部乐到唐坐、立部伎】 讲到隋、唐《燕乐》，人们常会想起隋《七部乐》、《九部乐》，唐《九部乐》、《十部乐》和唐《坐部伎》、《立部伎》等《燕乐》的分部名称。先将隋《七部乐》、《九部乐》和唐《九部乐》、《十部乐》，列表如下，以见其相互继承关系及改变情形。

这里，开始的"《燕乐》"是带有对统治者颂扬的内容的一种乐舞；最后的"《礼毕》"或"《谦后》"是民间带着假面具表演的一种歌舞戏，被用为多部乐的结束节目的。在作为主体的中间的多部中，"《清商》"是汉族的民间音乐；《西凉乐》是西北接近汉族地区的少数民族的音乐；《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》是更向西北的少数民族的音乐；康国是在中国边区流动的一个民族❶；《安国乐》、《天

❶《隋书·康国列传》："康国者，康居之后也；迁徙无常，不恒故地。"

竺乐》、《扶南乐》、《高丽乐》都是外国音乐。除了《扶南乐》以外，这些虽然大部分在第四、第五世纪时已流行于中原地区；但把它们集中在一起，进一步加以重视，给与《九部》、《十部》等总的名称，则是在隋、唐政治上统一的时期。

隋《七部乐》、《九部乐》与唐《九部乐》、《十部乐》对照表

时代	隋		唐		最初传入中原的时期
	开皇初(581后)	大业中(605—618)	武德初(618后)	贞观十六年(642)	
乐总名	七部乐	九部乐	九部乐	十部乐	
分部			燕乐	燕乐	
	清商伎	清商	清商	清商	*
	国伎	西凉	西凉	西凉	* 386
				高昌	*约 520
	龟兹伎	龟兹	龟兹	龟兹	* 384
		疏勒	疏勒	疏勒	* 436
		康国	康国	康国	* 586
	安国伎	安国	安国	安国	* 436
	天竺伎	天竺			* 346—353
			扶南	扶南	
	高丽伎	高丽	高丽	高丽	* 436
	文康伎	礼毕	(礼毕)	(讌后)	

* 表示南北朝时代已有的乐部。

在少数民族音乐中，特别以《龟兹乐》为最重要；它从南北朝以来，已有较高的发展，在少数民族音乐中间，最为杰出。外国音乐可能较多是通过龟兹，与龟兹音乐融化之后，然后传入中原地区的。龟兹在所接触的外来文化中，可能受到印度文化的影响更加多一些❶。《龟兹乐》之外，《西凉乐》也比较重要。西凉比较接近

❶《大唐西域记》："屈支国……文字取则印度，粗有改替。管弦伎乐，特善诸国。"

汉族地区，在那里，少数民族音乐与汉族民族音乐得到进一步的融合，而形成《西凉乐》的特点。《西凉乐》与《龟兹乐》这两种少数民族音乐，在南北朝末期，已在中国音乐文化的发展中间，产生了一定的影响❶；在隋、唐时期，仍是如此。

以上隋、唐多部乐，大体上是依中国不同民族和外国不同国家分类的。

到了唐玄宗(712—756)的时候，又根据表演的方式，分音乐为《立部伎》八部和《坐部伎》六部。这些都是歌舞音乐。《立部伎》是在室外表演的；八部的节目不同，舞的人数也互相不同，大约最多是一八〇人，最少是六十人。《坐部伎》是在室内表演的；舞的人数较少，大约最多是十二人，最少是三人。这些舞曲，都是第六至第八世纪间的新作品；所用伴奏乐器，大部分是龟兹与西凉等少数民族的乐器❷。《立部伎》八部与《坐部伎》六部的曲名如下：

《立部伎》八部：

(一)《安乐》
(二)《太平乐》
(三)《破阵乐》
(四)《庆善乐》
(五)《大定乐》
(六)《上元乐》
(七)《圣寿乐》
(八)《光圣乐》

《坐部伎》六部：

(一)《讌乐》
  1. 《景云乐》
  2. 《庆善乐》
  3. 《破阵乐》
  4. 《承天乐》
(二)《长寿乐》
(三)《天授乐》
(四)《鸟歌万岁乐》
(五)《龙池乐》
(六)《小破阵乐》

❶《旧唐书·音乐志》："自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用《西凉乐》；鼓舞曲多用《龟兹乐》。其曲度皆时俗所知也。" ❷《旧唐书·音乐志》讲到《立部伎》八部，说，"自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷；《大定乐》加金钲；惟《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。"又讲到《坐部伎》六部，说，"自《长寿乐》以下，皆用《龟兹乐》。"

当然，《燕乐》的范围很广，并不限于多部乐和《坐、立部伎》，在已有《坐、立部伎》之时，也并不是停止少数民族音乐及外国音乐的演出；宫廷的燕乐节目很多，多部伎和《坐、立部伎》仅是其中的一部分❶。虽然如此，但它们是比较被重视的部分，常在宴享开始的时候演出。

【各民族音乐的融合】 《坐、立部伎》创作曲调，普遍应用龟兹及西凉音乐，这说明少数民族音乐与汉族音乐在这时候的融合，已达到何等自然的地步。在各民族音乐的融合中间，也附带有中国各民族音乐与外国音乐的融合关系在内。

到了公元754年，唐宫廷又通过正式命令，更改了好些曲名，并将新的曲名，刻在石上，以示郑重❷。那次颁布的曲名共二一五个，其中有五十八个曲名是经过更改的；主要的更改，大概是将原来汉文音译的少数民族和外国曲名改为意译的汉文曲名。在被改曲名的诸曲中，可能有不少是龟兹乐曲。各民族的音乐，由同时各自得到普遍应用而至于要求在法令上作名称的统一；这说明各民族音乐文化的融合，是如何在毫无隔阂的共同贡献、互相尊敬的合作基础上自然地进行的。

各民族音乐文化融合的过程，是长期的。融合的方式，从历史记载中间也可以看出一些。表现在所用的乐器方面，如在隋、唐的《九部》、《十部乐》中用于演奏各民族音乐和各外国音乐的乐器，已不限于各该民族和国家所用的乐器；原来汉族所已用惯的乐器，往往用于演奏其他民族的曲调❸，反过来也是如此。表现在不同民族

---

❶唐玄宗时的俗乐部，除了《坐、立部伎》之外，还有清乐、道曲、法曲、胡部、舞马、百戏等。《旧唐书·音乐志》说，"若常享会，……先奏《坐部伎》，次奏《立部伎》，次奏蹀马，次奏散乐而毕矣。" ❷《唐会要》卷三三："天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。"曲名从略。 ❸《新唐书·礼乐志》："倍四本属清乐，形类雅音，而曲出于胡部。"

的乐曲，在一起混合演奏；天宝年间(742—756)宫廷明令提倡这样混合演奏的时候❶，可能对这样的演奏方法，已经有过长期的实践经验。表现在歌词内容已逐渐与中原人民的生活相结合；如《凉州》等曲，很多是反映中原人民在边地所过的征戍生活的。表现在乐曲在运用中间逐渐改变或经过加工改编；如鲜卑族的"《北歌》"，到了隋朝的时候，曲调已与原来的不同❷。表现在同曲的移调演奏；唐代艺人有爱好移调演奏的风尚，这一点将留在下面讲音乐理论时再谈。从上述的种种情形看来，除了乐曲本身结合了不同生活环境，必然有着新的发展之外，不同乐器的应用，不同内容之加入，不同乐种间的交流，不同调性的运用，都会冲淡某些广泛流行的乐曲的民族特点，推动全国音乐文化大园地中各民族音乐之间的融合作用。而更重要的，隋、唐时期生活在同一全国大家庭中间的各民族，其亲密而频繁的经济上的往来，生活上的接触，文化上的交流是造成音乐文化融合的基本条件。当然，融合而趋向于同，只是问题的一方面。在另一方面，各民族间经济发展、自然环境、生活情况之不同，仍为各自音乐文化的发展保持其不同之点；而在彼此融合之中各自吸收的新经验又转而丰富了各自的新的发展，使新的民族特点和地区特点中间又加进了新的营养，而向前推进一步。这可从《凉州》和别的大曲的创作，得到证明。在汉族音乐和少数民族音乐长期交流之中，少数民族中间第一个产生《大曲》作品的是《凉州》地区，其在718年出现的第一个《大曲》，就名为《凉州大曲》❸。在其前第七世纪唐代《九部、十部乐》里面的少数民族音乐

❶《新唐书·礼乐志》："后又诏道调法曲与胡部新声合奏。" ❷《新唐书·礼乐志》："后魏乐府初有《北歌》，……盖燕魏之际鲜卑歌也。隋鼓吹有其曲而不同。" ❸宋程大昌(1123—1195)《演繁露》卷七："乐府所传《大曲》，惟《凉州》最先出。"《凉州大曲》的传入宫廷，是开元六年西凉都督郭知运所进。

和外国音乐中间，还只有《歌曲》、《解曲》和《舞曲》三类曲调，从名称上看来，都不像是大型的乐曲，可能在艺术形式上，也都是比较原始的。凉州乐中，一方面吸收了中原旧曲，一方面又吸收了龟兹音乐❶。它从龟兹吸收到的，可能是《歌曲》、《解曲》、《舞曲》等比较原始的音乐素材，而从中原吸收到的所谓"旧曲"，则很可能，除了民歌、《曲子》等素材之外，也有《相和歌》、《清商乐》等中的大型乐曲。前面已经说过，在汉代的《相和歌》中已经有那时候的《大曲》形式；在南北朝时候的《清商三调》中间已经有着多段的器乐演奏的乐段，又在《相和大曲》的基础上发展了一步。隋炀帝的时候，曾有《水调》、《斗百草》、《泛龙舟》❷等《大曲》出现。唐代在少数民族地区的《凉州大曲》出现之前，也早有其他《大曲》不断在中原地区出现，譬如《剑器大曲》就是出现于武则天的时候(684—704)。所以，可以说，《凉州大曲》是少数民族的音乐素材和汉族的先进艺术形式结合而成的产品。另一类似的例子，是中国历史上有名的大型乐曲《霓裳羽衣曲》的形成。正当唐玄宗在已写成了这曲的一半的时候，刚巧河西节度使杨敬述进献《婆罗门曲》，他就又加用了《婆罗门曲》的声腔，而写成了全曲❸。从曲名看，《婆罗门曲》可能是印度的乐曲。这是中国作曲家部分地吸收印度的音乐素材而写成的大型乐曲；它是印度乐曲被中国作曲家采用做部分素材，从而产

---

❶《隋书·音乐志》说，《西凉乐》是"起于苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。"《旧唐书·音乐志》说，"其乐具有钟、磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。"　❷《水调歌》的歌词见《乐府诗集》卷七九，分段标题中已经有"入破"、"彻"等一般唐、宋《大曲》所常用的分段名词；《斗百草》、《泛龙舟》的歌词，见《敦煌词校录》，可能都是《大曲》的一部分。❸《碧鸡漫志》：引唐郑嵎"《津阳门诗》注：'叶法善引明皇入月宫闻乐归，笛写其半。会西凉都督杨敬述进《婆罗门》，声调吻合；遂以月中所闻为散序，敬述所进为其腔，制《霓裳羽衣》。'月宫事荒诞。惟西凉进《婆罗门曲》，明皇润色，又为易美名，最明白无疑。"

生的一个新的作品。隋、唐时代中国的各民族，在音乐上，既善于彼此交流和善于吸收外来文化，同时又善于结合当前的生活和艺术的要求，进行自己的创作。这样的融合，使当时的音乐文化，在已有的深厚的传统基础上，得到了新的营养，满足了新的要求，呈现出灿烂光辉的气象。

【对燕乐乐器的考察】 燕乐乐器可包括雅乐以外的一切乐器。若省略同类乐器的变异形式(如筚篥有大筚篥、小筚篥，筝有弹筝、搊筝，腰鼓有正鼓、和鼓等)，则这时候主要的燕乐乐器，大概如下面所列：

管乐器——笛、篪、箫、筚篥、笙、贝、叶、笳、角等；

弦乐器——琴、瑟、三弦琴、筝、箜篌、琵琶、五弦、筑、击琴等；

击乐器——方响、钟、錞于、钲、铎、铙、铃、钹、磬、拍板、节鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓(揩鼓)、鸡娄鼓、齐鼓、担鼓、连鼓、鞉鼓、桴鼓、铙鼓、梨鞞、王鼓、铜鼓以及鼓吹乐所用的另一些鼓等。

在这些乐器中，如筚篥、贝、箜篌、琵琶、五弦、拔、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、铜鼓等，有些可能是少数民族乐器，有些可能是阿拉伯系和印度系的外来乐器。这些乐器，虽然在第四世纪中已经大部分流传在中原地区，但其得到广泛流传，通过中国人民自己全面的创造，在制作上，在演奏技术上逐渐得到提高，终于与旧有的传统音乐文化融合为一，则是与隋、唐时代高度发展的经济和三四百年间长期比较安定的生活，不能分开。

【燕乐歌舞音乐中的大曲和法曲】 《燕乐》中间包含各种音乐。声乐、器乐、舞蹈、百戏等，都在《燕乐》的范围以内。但歌舞音乐在隋、唐《燕乐》中却占有最重要的地位。含有多段的大型歌舞曲，

叫做《大曲》。《大曲》中间有一部分，叫做《法曲》。《法曲》的主要特点，是在它的曲调和所用乐器方面，接近汉族的《清乐》系统，比较幽雅一些。唐代有名的《霓裳羽衣曲》就是《大曲》中的《法曲》。

《大曲》是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式。它分为三大部分；每一部分中间又包含若干个乐段。其大致的结构形式如下：

(一)散序——节奏自由，器乐独奏、轮奏或合奏：
散板的散序若干遍，每遍是一个曲调；
靸——过渡到慢板的乐段。

(二)中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板；歌唱为主，器乐伴奏；舞或不舞不一定：排遍若干遍，慢板；
攧
正攧 } 节奏过渡到略快。

(三)破或舞遍——节奏几次改变，由散板入节奏，逐渐加快，以至极快；舞蹈为主；器乐伴奏，歌或不歌不一定：
入破——散板；
虚催——由散板入节奏，亦称"破第二"；
衮遍——较快的乐段；
实催、催拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快；
衮遍——极快的乐段；
歇拍——节奏慢下来；
煞衮——结束。

一般的形式，大略如此；但在个别曲调之间，可能有着相当的伸缩性，现在我们根据白居易在《霓裳羽衣舞歌》及其注中所描写，来看一看《霓裳羽衣曲》是如何表演的。

表演情况	白居易《霓裳羽衣舞歌》原词及《注》
(一)散序六段；器乐独奏、轮奏，不舞、不歌。	"磬、箫、筝、笛递相搀，击、擫、弹、吹声逦迤。"自《注》云，"凡《法曲》之初，众乐不齐；惟金、石、丝、竹，次序发声。《霓裳》序初，亦复如此。" "散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。"《注》，"散序六遍无拍，故不舞也。"
(二)中序十八段，节奏有定；抒情的慢舞；可能有歌。	"中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼。"《注》，"中序始有拍，亦名序拍。""飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。"注，"四句皆《霓裳舞》之初态。""烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。"
(三)破十二段，节奏急促；有舞，可能无歌。结尾时节奏放慢，最后一音拖长。	"繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮？"《注》，"《霓裳破》凡十二遍而终。""翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。"注，"凡曲将毕，皆声拍促速，《霓裳》之末长引一声也。"

另据记载，全曲共36段；其中只有曲谱、没有歌词的部分，约占一半❶。前面的六段器乐，是没有歌词的；若后面的十二段破，

❶宋周密(1232—1308)《齐东野语》："修内司藏古今歌词之谱，靡不毕具；然有谱无词者居半。"《霓裳》一曲，共三十六段。"宋欧阳修在《唐书·礼乐志》里说："《霓裳羽衣曲》十二遍。"沈括在《梦溪笔谈》也说："《霓裳曲》凡十二遍。前六叠无拍；至第七叠，方谓之叠遍，始有拍而舞。"欧阳修和沈括的话，显然都是错误的。他们错在将"繁音急节"的"《霓裳破》十二遍"误视为《霓裳曲》的全部。宋王谠《唐语林》卷七纪唐玄宗时，"有《霓裳曲》者，率皆执幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势；如是者数十曲。"这里所记《霓裳曲》的遍数也与《齐东野语》相符合。其实，即使从白居易原诗及原注本身，已可以显然看出二说之有错。原诗云，"繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮？""繁音急节"明明不能包括前面注中所说的"散序六遍无拍。""跳珠撼玉"是描写舞者在舞蹈进行中身上珠玉饰物的互相撞击，也不能包括原诗上面所描写的"散序六奏未动衣"。因此，欧阳说和沈说不足据，还是取周说为是。

只舞不歌，也没有歌词，则余下有歌词的部分，就只是中序且歌且舞的部分——至多十八段，刚合一半。这样一曲大型乐曲，唱奏起来，时间是不会太短的。诗人白居易曾将木船开行“十五里”的时间来比拟《霓裳曲》唱奏的时间❶。

本曲是唐玄宗在开元年间(713—741)的作品。他创作的情形大概是如此：他登三乡驿，望女几山的时候，他对着山景，心中忽然兴起了往月宫中去听音乐的美妙的幻想，他游山回来，就想用音乐把这幻想描写出来❷。最初他写了一半，没有写完，就搁了下来。后来碰巧西凉府都督杨敬述献进一个印度的《婆罗门》曲，唐玄宗觉得它和他所正在写作的作品的要求，有可以适合之处，就又加用了《婆罗门》曲作为素材而写完了全曲❸。白居易对《霓裳羽衣曲》，最爱其开始《散序》的部分❹。那是在唐玄宗原来已经写成的前半曲中间。

在天宝十三载(754)宫廷命令将《婆罗门曲》改名为《霓裳羽衣曲》的时候，《霓裳羽衣曲》的本身，其实流行已久。早在天宝四年(745)，在册立杨太真为贵妃的一天上，宫廷中就已演出过《霓裳羽衣曲》了❺。作者认为《霓裳羽衣曲》和《婆罗门曲》，既有关系，又有区别。可能在引用《婆罗门曲》为其部分素材的《霓裳羽衣曲》长期进行演出的时候，《婆罗门曲》仍以其原来的形式独立存在；直到天宝十三载才把它改名为《霓裳羽衣曲》的❻。《婆罗门曲》能与《霓

❶白居易《早发赴洞庭舟中》：“出郭已行十五里，唯消一曲慢《霓裳》。”　❷《杨太真外传·注》：“《霓裳羽衣曲》者，是元宗登三乡驿，望女几山所作也。故刘禹锡有诗云：‘伏覩玄宗皇帝《望女几山诗》，小臣斐然有感：开元天子万事足，惟惜当时光景促；三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》’。”　❸见前注。　❹白居易诗，《重题别东楼》之一：“宴宜云髻新梳后，曲爱《霓裳》未拍时。”　❺《杨太真外传》：“天宝四载七月，……是日于凤凰园册太真宫女道士杨氏为贵妃，半后服用。进见之日，奏《霓裳羽衣曲》。”
❻《唐会要》卷三三：“天宝十三年，改诸调名，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》。”

裳羽衣曲》同时并存；这可以说明《婆罗门曲》并不等于《霓裳羽衣曲》。《婆罗门曲》可以改名为《霓裳羽衣曲》；则可以说明，它至少与《霓裳羽衣曲》的某些部分有着相同之处，在完整的《霓裳羽衣曲》已经传开之后，作为《霓裳羽衣曲》中间某些部分的《婆罗门曲》，其原名已无一定保留的必要。

作者以为，关于《霓裳羽衣曲》，我们有两个要点必须弄清楚。第一，是三十六段和十二段的问题；这牵涉到唐代《大曲》的曲式及其规模的问题，在今天说来，这牵涉到我们对唐代《大曲》的理解的问题。第二，是《霓裳羽衣曲》与《婆罗门曲》的关系的问题；这牵涉到本曲是否有本国创作成分或全是外来的问题，在今天说来，这牵涉到我们如何估计古人借鉴外来文化的经验和分寸的问题。

唐代的《大曲》很多。光在唐诗里提到的《大曲》，就有《绿腰》(《六么》、《乐世》)、《凉州》(《梁州》)、《薄媚》、《伊州》、《甘州》、《霓裳羽衣》、《玉树后庭花》、《雨霖铃》、《柘枝》、《三台》、《浑脱》、《剑器》、《熙州》、《石州》、《水调》、《破阵乐》、《春莺啭》等。

动作快速的一种舞，叫做“健舞❶。”例如《柘枝》为健舞之一，长有几十遍❷；它有舞，有歌❸，有器乐❹；在健舞的伴奏乐器中间，打鼓，尤其是打画鼓或大鼓，似乎被视为非常重要的❺。

柔婉抒情的一种舞，叫做“软舞”。例如《绿腰》为软舞之一❻。它里面的歌唱部分，在当时的民间是非常流行的❼；在伴奏乐器中，琵琶非常重要，一开始就用琵琶❽；在散序中间，用吟、揉和推

---

❶《教坊记》列《柘枝》为健舞。 ❷《梦溪笔谈》。 ❸张祜诗：“舞停歌罢鼓连催。” ❹白居易诗：“《柘枝》声引管弦高。” ❺章孝标诗，“《柘枝》初出鼓声招”；张祜诗，“促叠蛮鼍引《柘枝》”；白居易诗，“连击三声画鼓催”；杨巨源诗，“大鼓当风舞《柘枝》”；刘禹锡诗，“翘袖中繁鼓”；刘禹锡诗，“鼓催残拍腰身软。”可见在《柘枝》舞的开头、中间和末尾，时时用鼓。 ❻《乐府杂录》将《绿腰》列为软舞。 ❼白居易诗，“《六么》、《水调》家家唱。” ❽王建《宫词》，“琵琶先抹《六么》头。”

的左手指法比较多❶，可能是抒情比较深刻的部分；后来节拍渐急，在琵琶上给人以一个花簇明快的感觉❷；据说，它里面有包含22小节的一段，叫做《花十八》，是全曲中最最精采，音乐最最动听的部分❸。相传五代画家顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》，其中有一段系描写家庭中非正式舞《绿腰》的场面(图68)。舞者为王屋山。她穿着袖管狭长的舞衣，背对着观众，从右肩上侧过半个面来；她微微抬起的右足，正要踏下去，双手正要从后面向下分开，把她窄窄的长袖飘舞起来。伴奏乐器，连琵琶都没有，只有一个大鼓、一个拍板、还有两个人在击掌；可以想见，在家庭非正式的表演中间，舞者的装束，乐队的配置等等，都是十分不完全的。虽然如此，从这幅画面上，我们能看到《绿腰》舞的一个片断舞姿，还是很好的。

【燕乐的传播及其对亚洲各国的影响】 隋、唐的燕乐，对外国，首先对某些亚洲国家，曾起出重大的影响。

从隋高祖开皇二十年(600)至唐昭宗乾宁元年(894)近三百年间，日本派来中国的"遣隋史"、"遣唐史"，一共有二十二次。每次来华的人数不等。中唐时期(684至756年间)，遣唐使的组织规模，特别盛大；例如732年的一次，就有五九四人之多。其中有很多留学生和学问僧——留学生以直接吸收唐代文化为目的，学问僧是以研究佛教为主要目的而也附带吸收一些唐代文化。他们中间，除了学习政治、经济、文学、美术、建筑等文化项目以外，也有一部分人是学习音乐或注意音乐的。例如717年入唐、735年回国的留学生吉备真备曾带去《乐书要录》十卷以及律管、方响等；805年回日本的学问僧最澄、义空曾携回唐乐器多种。此外，因当时海

❶元稹《琵琶歌》，"《绿腰》散序多拢撚。" ❷白居易诗，"管急弦繁曲渐稠，《绿腰》宛转曲终头。"元稹诗，"逡巡弹得《六么》彻，霜刀破竹无残节。" ❸《碧鸡漫志》："欧阳永叔云，'贪看《六么·花十八》'。此曲内一叠名《花十八》，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍。……曲节抑扬可喜，舞亦随之。"

上的交通十分困难，往往因风浪的阻碍，日本人有到了中国，不能回去的，中国人也有到了日本，不能回来的。例如善于演奏唐乐的中国人皇甫东朝，不能回来，就做了日本的乐官❶。这些人在日本所发挥的作用，对日本中世纪时期的文化发展是有决定意义的。日本对唐朝传去的乐书、乐器、乐曲，十分重视，世世代代保存下来。据日本学者说，唐《燕乐》曲调，"被传到日本去的，在百曲以上。❷"乐书、乐器、乐曲，加上在唐代培养出来的日本音乐家及其继承者的长期努力，对日本历史中音乐文化的发展，其影响是不小的。

中国文化对朝鲜也有很大的影响。唐朝初年，朝鲜已经派遣留学生来唐求学。以后继续派遣，络绎不绝。840年，从唐朝一次回国的留学生人数，就达到一〇五人❸。后来到了十二世纪初期，朝鲜的音乐，分为《唐乐》和《乡乐》两类。其唐乐的乐器，都与中国一样，显然是中国所传去的音乐❹；其乡乐的乐器，在形式上与中国的乐器有着差别，可能主要是朝鲜本国的创造❺。

【鼓吹与散乐】 前面说过，《燕乐》的范围，不仅限于多部乐与歌舞，它可以包括与民间音乐有关的一切音乐。其中特别值得提出的，是鼓吹和散乐。这两类音乐，都是在宫廷宴会中间，在多部

---

❶《中国日本交通史》(商务《中国文化丛书》本)第51—96页。 ❷林谦三《隋唐燕乐调研究》第106页。 ❸《旧唐书》卷一九九上《新罗列传》。 ❹宋徐兢《宣和奉使高丽图经》(1124)卷四〇："今其乐有两部：左曰《唐乐》，中国之音；右曰《乡乐》，盖夷音也。其中国之音，乐器皆中国之制；惟其《乡乐》有鼓、板、笙、竽、觱篥、空侯、五弦琴、琵琶、筝、笛，而形制差异。瑟柱胶而不移"(按即玄琴)。 ❺张政烺等《五千年来中朝友好关系》第28页："新罗的主要乐器，是三竹、三弦、拍板、大鼓等。三竹是大笒、中笒、小笒三种竹笛，是新罗仿中国的制作。三弦为玄琴、加耶琴、琵琶。玄琴是中国的七弦琴，经过高丽人的改作。加耶琴是加耶国仿照中国的筝而制造的。琵琶也经过新罗人的改造，和中国制品不同。由此可见，朝鲜半岛的音乐家，不但能使用中国的乐器，而且推陈出新的加以修改。"

伎之后，接着表演的❶。宫廷宴会时表演的音乐是依统治阶级的要求排列的：先是雅乐，其次是已得到统治阶级重视的歌舞，然后才是鼓吹乐和散乐等。

鼓吹乐被统治者用于两方面：一方面用于仪仗队中，以显示统治者的威风；另一方面也用于宴享，以供统治者的享乐。后者是属于《燕乐》的范围。汉代的黄门鼓吹❷，梁代起直到隋、唐以后宫廷宴飨时所设的熊罴十二案❸，都是宴飨时所用的鼓吹乐队。而且，鼓吹作为一种音乐形式，它的应用场合，是不可能与以狭窄的限制的。在音乐文化的发展中，鼓吹逐渐产生多方面的用处，这在前面已经讲过。更重要的，鼓吹乐在隋、唐时期已逐渐与《散乐》相结合❹；这种结合，有利于《散乐》的发展；而《散乐》的发展，则是后来戏曲发展的先驱条件。

"《散乐》"是什么？《散乐》是从周代以来，用以概括一切尚未得到统治阶级正式重视的各种民间音乐形式的总的名称。民间音乐形式在不断发展之中，得到统治阶级正式承认的，常只是其中的一部分。民间丰富多样的音乐形式不断地出现，在这类形式最初出现和早期发展之时，在统治阶级所规定的音乐等级中，常只能取得一个《散乐》的地位。《散乐》的具体内容，依时代而不同，伸缩性极大。但它却常是民间音乐新兴因素的托身之所。《散乐》又名

---

❶《隋书·音乐志》："至大业中，炀帝制宴飨，设鼓吹，依梁为十二案。"《资治通鉴》二一八："玄宗酺宴，先设太常雅乐，《坐部》、《立部》，继以鼓吹、胡乐、教坊府县散乐杂戏。"❷《宋书·乐志》："汉世有黄门鼓吹。汉享宴食举乐十三曲，与魏世鼓吹长箫同。"❸《隋书·音乐志》："至大业中，炀帝制宴飨，设鼓吹，依梁为十二案。案别有镎于、钲、铎、军乐鼓吹一部。案下皆熊、罴、貙、豹，腾倚承之，以象百兽之舞。"《文献通考》卷一三九："熊罴架十二，悉高丈余，用木雕之；其状如床，上安版，四旁为栏，其中以登。梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外，以施殿庭，宴飨用之，图熊罴以为饰也。"❹《旧唐书》卷八八。《韦思谦列传》载高宗仪凤四年(679)，"太子颇近声色"，思谦子韦承庆谏太子曰："倡优杂伎不息于前，鼓吹繁声亟闻于外。"

《百戏》。在隋、唐、五代时期，它包括各种杂技，也包括各种戏剧；上述的民间歌舞戏，如《参军戏》、《踏摇娘》等，都是属于《散乐》的一类的。

【以歌舞与散乐相比】 不错，隋、唐的歌舞音乐已经发展到一定的高度。各民族的民间歌舞为宫廷所承认，在政治上得到了较高的地位——其地位仅次于雅乐；因了政府的提倡，规模扩大了，人材集中了，技术提高了。但在同时，宫廷所提倡的歌舞音乐却也有着逐渐脱离人民群众，减低其斗争作用的消极方面。譬如，唐代《坐、立部伎》中的许多大型歌舞，其主要内容，已大部分是为统治者装点门面的东西。这样，在繁荣的表面之下已潜伏着衰落的因素——失掉广大人民无限创作力量的支持，那怕形式上何等富丽堂皇，它在实质上已趋向于萎缩。这些东西，因得不到广大人民的爱好，因没有人理睬，而至于散失，那是很自然的。但这些具体作品的散失，并不等于孕育出这些作品来，构成这些作品的优秀传统因素，没有在其他形式中大部分流传下来。过去有好些文人，曾为隋、唐宫廷歌舞音乐的失传而惋惜。其实那种惋惜，是没有多大意义的。

在被重视的歌舞之外，有着不很被重视的《散乐》。统治者对于《散乐》的态度，是时时矛盾的。遇到追求享乐的时候，他们自己就利用《散乐》[1]；遇到害怕其影响统治的时候，他们就向民间禁止《散乐》[2]。在唐玄宗一人身上，就表现了矛盾的两方面。但内容多样，多方面错综复杂的《散乐》，却正是各时代劳动人民更加直接地反映现实的作品的荟集，而后一时期光辉灿烂的艺术新发展，其新

---

[1]《旧唐书》卷一九〇《贾曾传》载玄宗为太子时，"频遣使访召女乐。" [2]《唐会要》卷三四："开元二年八月七日勅："眷兹技乐，事切骄淫，伤风害政，莫此为甚；既违令式，尤宜禁断。"

的萌芽往往早已潜伏在前一时期不被注意的«散乐»之中。过去有人以为隋、唐是歌舞发展到高峰的时代；宋、元以后的戏曲，是异军突起，忽然自无而有。那与历史事实不符；所以会有这种想法，正是由于没有注意到前期«散乐»中间戏剧因素多方面发展的情况。

【散乐中间的戏剧】 隋、唐已有戏剧，它存在在«散乐»中间。上面所提到的«参军戏»和«踏摇娘»仅是其实例的一部分。从表演的形式言，唐代的戏剧有兼含音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种艺术形式的戏剧，也有只包含五种艺术中某几种形式的戏剧❶。有些戏剧的内容，是尖锐地反映阶级斗争的。举«旱税»、«刘辟责买»、«麦秀两歧»为例。

«旱税»是公元804年优人成辅端讽刺当时管理首都地区的高级官吏——京兆尹李实的戏❷。李实对人民非常残暴，他尽量加重对人民的剥削，以取媚皇帝。公元804年，关中(现在的陕西省)大旱。人民对李实诉苦，李实只当不听见。等到皇帝问他的时候，他反而说，“今年虽然有旱灾，庄稼却长得很好。”这样一来，人民就得照常纳税；他们在极端痛苦中间，拆毁了自己的房子，将砖瓦和木料卖钱，并且将已种而还没有成熟的麦苗都忍痛卖出去，以交纳税银。优人成辅端为此大抱不平。他利用在皇帝面前演戏的机会，扮演了人民穷苦的形象，并且一连唱了几十首歌曲来反映人民的痛苦。其中有一首歌词，直到如今还存在，为：

秦地城池二百年，　　何期如此贱田园，
一顷麦苗五硕米，　　三间堂屋二千钱！

李实听了，大大的发怒，强加于他以诽谤政府的罪名。皇帝听了李实的话，竟杀死了成辅端。成辅端壮烈的牺牲，更引起了京都人民

❶任半塘«唐戏弄»183—199页。 ❷见«旧唐书»卷一三五«李实传»。

对李实的痛恨。

《刘辟责买》，约编成于806年，但没有得到演出的机会。内容大概是借一位反叛军阀为剧中人，描写他如何将公家的货物定了很贵的价格，用残酷的手段，强迫人民出高价购买的事。在那时前后，政府和地方官吏，常常以调剂市场为名，强迫人民卖货给公家和买公家的货，从中利用政治的力量，向人民进行残酷的掠夺。这种行为，从中央政府以至地方政府，都是一脉相承，而且有着堂堂法令，给它以合法地位；并不是刘辟一人的事。艺人们借刘辟的事编成戏剧，实际是全面针对这种剥削制度的本身，进行讽刺。从他们编成戏剧，不得演出，直到他们因此受到严重处分的一段故事看来，正可看出这一戏剧的崇高价值，以及它的作者有着何等坚强、伟大的斗争意志。故事是如此。被选作剧中人的刘辟，在公元805年，反抗政府，自封为西川节度使；公元806年，皇帝派高崇文带兵对他进行讨伐。就在讨伐成功后第一次军队长官们的庆功宴会上，戏剧艺人提出了《刘辟责买》戏，企图演出。最高级长官高崇文因此发火，说，"刘辟是国家的高级长官；他谋反，应该由国法处理。那能容许下贱的戏剧艺人们对刘辟进行讽刺！"他就鞭打了艺人，而且更进一步处罚他们，把他们充军到边疆地区❶。这故事一方面反映了戏剧艺人的正义斗争，另一方面也反映了统治阶级对揭露自己罪恶者毫不容情的迫害。

《麦秀两歧》本来是公元35年左右汉代渔阳地方人民颂扬一位同情人民，鼓励农业生产的好地方长官——张堪的一个歌曲❷。

---

❶《旧唐书》卷一四〇《刘辟传》；宋王谠《唐语林》卷一，《政事门》。 ❷《后汉书》卷六一《张堪传》：张堪为渔阳太守，"乃于狐奴开稻田八千余顷，劝民耕种，以致殷富。百姓歌曰：'桑无附枝，麦秀两歧。张君为政，乐不可支。'"此歌约是公元35年前后的作品。

唐代也有这曲，但已填了新的歌词。戏剧中的《麦秀两歧》产生于五代后梁时候(907—923)，是用这个歌曲的曲调，又配上了新的歌词，而编成歌舞剧中间的乐曲的。这个戏剧如何产生的呢？据记载❶，后梁政府派封舜卿出使到西蜀。在宴会席上，封舜卿非常骄傲自大，根本看不起地方人民。他每到一处地方，就故意作难，要那里的乐工唱中央地区流行的《麦秀两歧》歌曲。他们唱不出来，他就加以非笑，说，"你们虽然是山区野民，也应该听过京都的音乐。"他这样的行动往往弄得当主人的地方官长不能下台，以至于为了他责罚乐工们。他在全州地方如此，他到汉中地方又如此。汉中的乐工想出办法，请求封舜卿自己先唱；他们当场学会了，就接着唱下去。这样，才算把当时的尴尬场面敷衍了过去。乐工们知道封舜卿要到西蜀，他们又知道西蜀也没有这个乐曲。他们就抄了曲谱，请求当地长官很快地送到西蜀，并且在信上说明了封舜卿在全州和汉中地区点唱《麦秀两歧》曲调的经过情形。封舜卿一到西蜀，当地为他表演戏弄；在表演了《参军戏》之后，就表演《麦秀两歧》的戏剧。堂前摆着割麦用的农具。演员装扮成几十个穷人，穿着破烂的衣服，拖男带女，拿着筐子、笼子，一面表演拾麦，一面歌唱；唱的声音十分悲悽，唱的内容是自述困苦的生活。封舜卿一见，又羞又恨，面容顿时变成土灰色。从此他经过别的地方的时候，再也不敢提起《麦秀两歧》的歌曲了。封舜卿原来希望听到颂扬官吏的歌曲，结果，却听到了反映人民痛苦生活，讽刺统治阶级的歌曲；封舜卿看不起地方人民，地方人民却反过来给他以一个重重的打击。对于蛮横无耻的官吏，对于作践人民的剥削者，古代的艺人挥动了艺术的武器，的确能痛快地给他们以应得的惩

❶《太平广记》卷二五七引《王氏见闻录》。

罚。

这类戏剧，隋、唐、五代时期已有不少。所可惜的，它们没有得到足够的重视。剧本和曲调，都没有被记录下来。留存到现在的，只有一些因了旁的关系，被间接保存下来的断片记载而已。上引有关戏剧的例子，无一例外，都是因了它们与政治上有着关系才被附带记下来的。音乐和戏剧在中国封建社会中地位的低下，决定了它们不能及时地、全面地被记载下来。除了宫廷雅乐及已得到宫廷重视的某些燕乐的项目——如唐代的歌舞音乐——以外，我国历来的民间音乐若不是因了别的关系，就很少有及时被记载下来的机会。有关各时代音乐的很多断片记载，往往是在事情已过去了很长的一段时间以后方才出现，其记载的很大一部分往往已带有对于历史传闻追记的性质，而且很多时候，是用推测、考证的语气讲说出来的。这几乎可以说，是一条常然的规律。因此，我们能不能如此说：有关唐以来少数戏剧作品的记载，已足以说明唐代有更多戏剧作品存在；有关宋以后戏剧艺术发展高度及其在宫廷中取得最高地位的记载，更足以说明以前的民间戏剧艺术创造已有相当的成就。

【戏剧的专业地位】　从前引的例子，可以看出，在艺人手中，经常有新的戏剧作品被创作出来。不管他们如何被人称呼——被称为“乐工”也好，“伶人”也好，“优人”也好，他们总是从广大的民间培养出来的一种专业的艺人。至于他们是不是以戏剧为专业，则从上引例子中，还不容易看出。但从另一些记载，我们却可以知道，在唐朝时候，有一种称为“《杂剧》”的戏剧，的确已成为专业，唐太和三年(829)，南诏入侵西川、东川等地，掠夺了五万多人。太和四年李德裕为剑南、西川节度使，在当地进行调查之后，曾在他写给皇帝的奏状中说：在成都地区被掠去的人口中间，有“《杂剧》

丈夫二人❶。”由此可见，《杂剧》于此时不但已成为普遍知道的一种独立的艺术形式，而且它的专业地位也已经得到宫廷方面的承认——一般说来，宫廷方面的承认常是远远后于民间的公认的。

二、大乐署、鼓吹署、教坊和梨园

唐代的音乐机构，有大乐署、鼓吹署、教坊和梨园四个部门；前两个部门属于政府的太常寺，后两个部门主要是属于宫廷。

【大乐署】 唐代政府对于音乐艺人的训练和考绩有着相当严格的制度。有一个属于太常寺的大乐署机构，它既管《雅乐》，也管《燕乐》。里面有若干位乐师担任教学。乐师们的成绩，每年要经过一次考核，分别评定为上、中、下三等；满了十年，又要经过一次大的考核；根据考核成绩的好坏，决定职位的上升、下降或除名❷。学习音乐的“音声人”，在十五年里面，要经过五次上考，七次中考，才能得到官职。若学了十五年，而经过考试的次数不够多的，就得不到官职。学会难的曲调五十曲以上，能够演出的，才算毕业。除了这种高级训练以外，还有专习某些技术的较短期的训练。难的“大部伎”学三年；次难的部伎学二年；容易的“小部伎”学一年。没有学到十曲的人只能得到三分之一的工资。学不成的就从大乐署调到另一机构——鼓吹署，去学大小横吹。在《燕乐》、《坐、立部伎》和《雅乐》之间，《坐部伎》比较难学，《立部伎》要容易一些，《雅乐》最为容易。另一处记载说，太常检查学习的人，在《坐部伎》里面学不好的就调到《立部伎》里；在《立部伎》里又学不好的就改学《雅乐》❸。关于大乐署训练及考绩制度，记载原文，讲得不很清

❶参看《唐书》卷一八〇《李德裕传》，《旧唐书》卷一七四《李德裕传》，《李文饶文集》卷一〇。❷《旧唐书》卷四四《职官志》；《新唐书》卷四八《百官志》。❸《新唐书·礼乐志》。

楚。作者如此理解，不一定能完全准确。但从其训练和考绩制度的严格，可以看出，当时政府对于音乐的要求已是何等的高；从学习时期的长和必须学会的难曲的数目，可以看出，当时学习的内容，已是何等的丰富——提难曲，显然另有更多容易一些的曲调没有被包括进去。

【鼓吹署】 鼓吹署是属于太常寺的另一机构，专管仪仗中间的鼓吹音乐。因它与《燕乐》的关系较少，这里不拟多谈。《燕乐》中间的《鼓吹乐》，可能不属于鼓吹署所管。

大乐署和鼓吹署，合计约有乐工几万人[1]。

【教坊】 教坊是管理教习音乐、领导艺人的机构。唐初武德年间（618—626）开始有内教坊，归太常寺领导。到了开元二年(714)以后，有教坊五处：内教坊在宫廷里；外教坊四处，两处在西京长安，两处在东京洛阳，不归太常寺领导，直接属于宫廷，由宫廷里面派中官为教坊使，去领导它们。一般说来，教坊所担任的业务有歌、有舞，也有《散乐》，是比较广的；其成员有男、有女。教坊的女艺人中间，依着色艺的高低，还分成等级。平民家的女儿，因了容貌美丽，被宫廷选进去的，要学习弹奏琵琶、三弦、箜篌、筝等器乐技术，也要学习歌舞；这样的女艺人，称为“搊弹家”。教坊中一般的女艺人，被称为“官人”。最高级的女艺人，是属于宜春院；因为她们常在皇帝面前表演，所以被称为“内人”或“前头人”。因为内人的人数比较少，在表演大型歌舞的时候，内人常列在舞队的头上与末尾，最容易受到注意的重要地位，搊弹家则列在舞队的中间。到了舞曲进入高潮，需要用高度技术，表演快速动作的时候，内人的表演就见得特别地重要。因为修养有高低，内人排练新的

[1]《新唐书》卷二二《礼乐志》：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”

舞曲比较容易，搊弹家则比较难些。据说，对有些新的舞曲，内人排练了一日就能完成的，搊弹家则排练了个把月还不一定能表演。在内人与一般教坊女艺人在皇帝面前分别表演歌舞节目的时候，一般女艺人只表演少数几个容易表演的节目，多数较难的节目总是让内人表演的。❶

【梨园】 梨园的专业，是专习《法曲》的。《法曲》有歌、有舞、有需要高级技术的器乐演奏；这些，应该是梨园艺人所特别专长的。唐玄宗能作曲；他做了新曲，常交梨园演奏。所以，梨园艺人又要担任演奏新作品的任务——大多数唐玄宗的新作品是属于《法曲》一类的。从专业的范围说来，梨园比教坊要狭的多；但从《法曲》专业的训练说来，可能它是比较精深的。唐代的梨园组织约有三个：其中主要的是宫廷中间的一个梨园。除此之外，西京有一个"太常梨园别教院，"是属于长安的太常寺的；还有一个"梨园新院"，则是在洛阳，是属于洛阳的太常寺的。宫廷中的梨园，包括男艺人三百人，女艺人几百人。男艺人是从《坐部伎》子弟中选出来的，其教练地点，是在长安西北禁苑里面的"梨园"，女艺人是从宫女中间选出来的，其教练地点，是在宜春北苑。因为唐玄宗很懂音乐；梨园中的男女艺人，有时在演奏中间发生了错误，唐玄宗常为他们指出，并且校正他们，所以他们又被称为"皇帝梨园弟子"，就算是皇帝的音乐学生❷。梨园中间很有些杰出人才。有一次，为了唱李白新写的《清平乐》词，曾选拔梨园中的好手来奏音乐。据说，那些好手所能奏的不同乐器，一共有十六种❸。马仙期方响，

---

❶唐崔令钦《教坊记》。 ❷《新唐书》卷二二《礼乐志》："玄宗既知音律，又酷爱《法曲》，选《坐部伎》子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。" ❸《太真外传》："诏选梨园弟子中尤者，得乐十六色。"

李龟年觱篥，张野狐箜篌，贺怀智拍等，可能也算在这些好手所奏的乐器之中。梨园中间还有一个“小部音声”，是由十五岁以下的小孩子三十多人组成的一个幼年班❶。他们的训练，虽然可能差一些，但也已达到一定的水平；他们曾在长生殿演奏过新的作品。

属于长安太常寺的，有“梨园别教院。”这里学习的，也是《法曲》；这个机构也要担任演奏新作品的任务。人数约有一千人左右❷。别教院的艺术水平可能要比宫廷中的梨园差一些❸。属于洛阳太常寺的，有“梨园新院。”其专业为演奏一般的俗乐，可能范围较广；人数有一千五百人。其技术水平可能也不是很高；后来从这里抽举的优秀人员，才能合格进入教坊❹。可见宫廷以外的梨园，虽然同名为梨园，但在专业项目和艺术水平方面是与宫廷梨园不大一样的。现在一般所说的梨园，常是指宫廷梨园而言。

关于唐西京音乐机构分布的情形见下图（61 图）。

【燕乐乐工、乐伎的来源，他们的社会地位】 一个时代中宫廷的《燕乐》艺人，有的是搜括了曾为前代宫廷服务过的大批艺人的子弟，有的是当代新收集拢来的大批民间艺人❺，也有的原先的社会地位本来不是乐工，因了政治关系，受到处罚，而被降低身份，充当乐户的人❻。宫廷以外，地方上也有许多音乐艺人。这种艺人，

❶《太真外传》：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下。” ❷《唐会要》卷三三《诸乐》：“太常梨园别教院教《法曲》乐章等。”《册府元龟》卷五六九：“又有别教院教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于大乐署。别教院廪食常千人。” ❸《新唐书．百官志》：“长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署，习大小横吹。”与“长上”（宿卫官名）并提，而且以“十曲”为标准，可知其训练要求，并不太高。 ❹段安节《乐府杂录》：“古都乐工计五千余人。内一千五百人俗乐，系梨园新院。于此旋抽入教坊。” ❺《隋书·裴蕴传》：“大业初，……（裴蕴）奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户；其六品以下至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声，咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益人至三万余。帝大悦。” ❻《隋书·万宝常传》：“万宝常不知何许人也。父大通从梁将王琳归于齐，后复谋反江南，事泄伏诛。由是宝常被配为乐户。”

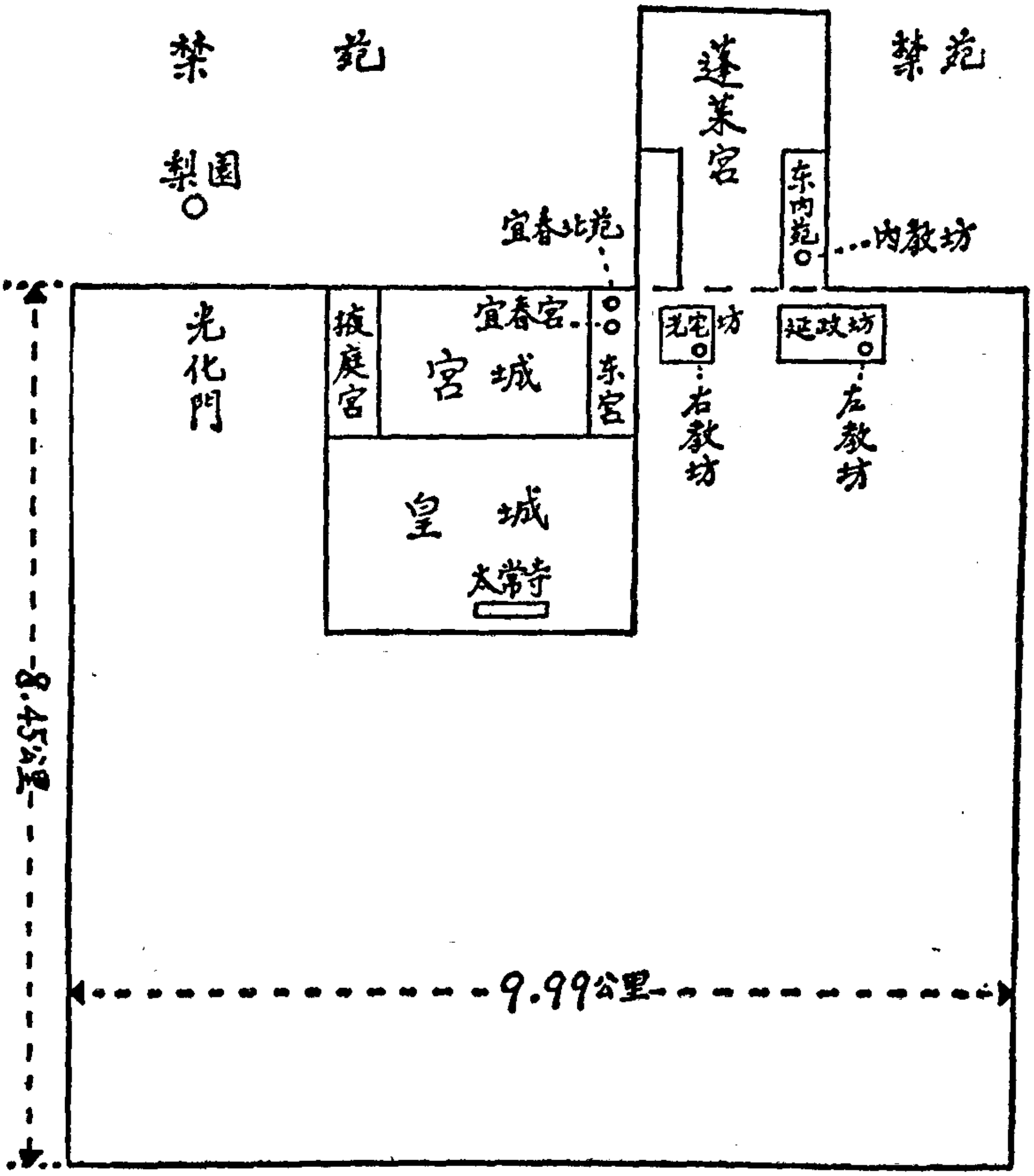


图69　唐西京音乐机构分布情况示意图❶

一般称为乐伎。

唐代的乐伎，分公伎和家伎。公伎是官厅所设，其中供皇帝娱

❶参考清徐松《唐两京城坊考》(1810)，又日本足立喜六《长安史迹考》(1935杨炼译本)。

乐的称宫伎，供官吏娱乐的称官伎，供军士娱乐的称营伎；家伎是贵族或有钱的人养在私人家里，专供私人娱乐，身份介于婢与妾之间❶。无论公伎或家伎，其社会地位总是十分低贱；可以说，他们是一种音乐奴隶，没有什么自由可言。他们的充当乐伎，是被迫的；他们的演奏与否，何时演奏，演奏什么，都要受主人的支配。他们是可以购买的商品。白居易讲到张仆射的家伎的来源，有这样一首诗：

黄金不惜买蛾眉，拣得如花三四枝。
歌舞教成心力尽，一朝身死不相随❷。

他们也是可以互相赠送的礼物。诗人刘禹锡在李司空的宴席上写了一首称赞其家妓的诗，李司空立刻就将他所称赞的家妓赠给了他❸。宫廷乐工和乐伎更随时有被责打和杀死的危险。如唐玄宗时(712—756)有名的乐工黄幡绰，为了偶然出外一次，唐玄宗忽然叫他，叫不到，几乎受到鞭打❹。善于吹笛的梨园弟子尤承恩，仅仅因为得罪了洛阳令崔隐甫，被唐玄宗命令打死❺。唐文宗时(827—840)，善弹琵琶的内人郑中丞，偶然触犯了皇帝的意旨，就被缢死，投入河中。唐宣宗(847—859)创作了一个芦管上的曲调，名《新倾盃乐》；他自己作得不很高明，曲中有几拍，节奏没有安排得好。他自己在芦管上吹奏，叫乐工辛骨䰯为他打拍子。辛骨䰯对节奏不妥贴的曲调，当然打不好拍子。皇帝非但不怪自己，却现出怒容，一直看着他。辛骨䰯因了忧愁和害怕，只在短短一个晚上就死去了❻。从这些事件，可见宫廷乐工，是经常在怎样的痛苦生活之中。

---

❶大体根据中国舞蹈研究会舞蹈史研究组所编《全唐诗中的乐舞资料》的提法。❷出《全唐诗》。❸见唐孟棨《本事诗》。❹见《羯鼓录》。❺见《唐语林》。❻以上二事，均见《乐府杂录》。

宫廷从民间招收大量艺人，是一件可以注意的事。这一方面说明，这时期相当兴盛的《燕乐》，其根源是在民间，是出于劳动人民的创造。另一方面，从宫廷所吸收到的大量民间艺人，可以推知，此时民间优秀艺人之多。这和都市经济的高度繁荣有着密切的关系。

【宫廷乐工、乐伎散入民间】 在宫廷中受过严格的专业训练的乐工，乐伎，因了种种原因——如年老被斥等，随时会脱离宫廷，散入民间，将宫廷的乐舞，传到民间。诗人王建的《温泉宫行》诗中所说的：

"梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。"

就指出了这种事实。有些宫廷乐伎，脱离了宫廷，找不到别的出路，往往只能到寺院里去修道。但她们既是歌舞的好手，寺院又是充分利用音乐的场所，则通过寺院，她们就能够将宫廷的音乐间接传入民间❶。在安、史之乱(755—757)以后，有不少有名的宫廷乐工、乐伎，如杰出的歌手许和子、李龟年，杰出的笛师李謩等，都曾散入民间❷。这些，对于后来民间音乐的发展又有着促进的作用。

三、著名燕乐艺人及其创造和贡献

记载中提到的一部分隋、唐、五代杰出《燕乐》艺人的姓名❸：

(一)歌唱方面：

沧州歌者许和子(永新)、李龟年、李鹤年、李郎子、张红红、念奴、田顺郎、李贞信、米嘉荣、何戡、陈不谦、陈意奴、

---

❶杨巨源有《观妓人入道》二首；王建有《送宫人入道》诗，中有"弟子抄将歌遍叠，宫人分散舞衣裳"之句。 ❷见《乐府杂录》、《全唐诗》、《明皇杂录》。 ❸见《隋书·音乐志》、《唐会要》、《唐书·礼乐志》、《乐府杂录》、《全唐诗》、《明皇杂录》、《杨太真外传》、《碧鸡漫志》、《能改斋漫录》、《南唐书》、《佩文斋书画谱》等。

陈幼寄、南不嫌、罗宠、陈彦晖、高玲珑、金五云、郭婉、要娘、孟才人、樊素、虞姹、王感化、任智方的四个女儿等。

乐工、乐伎的社会地位既然很低，他们的姓名就较少有见于官方历史的机会。有时只散见于私人的记载和诗文之中；被提到与不被提到，都带有极大的偶然性。可以设想，偶然被提到的只是其中的极少数，而他们之所以能引起特别注意，以至于被提到，则还是由于他们自己的艺术造诣已达到一定的高超程度。在上列的歌唱家中，大多数只被提到姓名，但其中有些人，也有一些比较简单的记载。

许和子，本来是吉州❶永新县乐工的女儿；被选入宫廷以后，就根据她出身的地名改名为永新。她唱起歌来，声音传得很远，伴奏的管弦乐器声音即使响亮，也不能遏住她的声音。有一次，在一个宫廷发动的群众性娱乐的大场面中，成千上万人的喧闹声音，弄得歌舞、杂技中间的音乐声音，什么都听不见，情形十分尴尬。宫廷中有人建议让永新出来唱歌。永新发声一唱，群众顿时就安静下来，广场上好象没有一个人在那里似的；听众的心情为她的歌唱所吸引，深深地融化在她歌唱所表达的意境中间。她独特的歌唱风格，已经在听过她歌唱的人们中间留下了极深的印象。在安、史之乱中间，她避难逃出了宫廷，嫁了一位士人。有一次，她正在广陵地方的一个船里，歌唱《水调》曲；有一位听过她歌唱的人也因避难到了广陵，听到歌声，立刻知道是她在歌唱，到船里一看，果然是她❷。

教坊乐工任智方的四个女儿，虽然都是好的歌唱家，可惜她们的名字却没有被流传下来。记载提到：二姑子善于运用声音，深刻

❶今江西省吉安市。　❷记载见《乐府杂录》。

地表达凄凉委婉的情调，她的声音有含蓄，但又十分饱满而完整；三姑子的态度，非常自然，她那种轻松闲雅的样子，给人以一个毫不紧张的感觉；四姑子的歌唱声音，结实而又圆润，在她轻声歌唱的时候，她的声音是虚虚的、静静的，好像是从天空远处传来❶。

唐《乐府杂录》作者段安节曾从评论者的角度，提出了他对发声法的要求。他说：好的歌手，一定先要能控制和运用呼吸，使充足的气息从腹部发出；气息到了喉部，才发出字音，同时分别上升或下降的音的高度来。歌唱者学会了发声的方法，就自然能发出能够阻遏行云，振动山谷的声音（意即响亮、传得远、而且有共鸣的声音）❷。显然评论者所反映的，只能是在当时大众共同的经验中所已得到普遍承认的发声规律。从这也可以部分地看出唐代在歌唱方面所已达到的技术水平。

（二）器乐方面：

琵琶：曹妙达、贺怀智、雷海青、段善本、李管儿、康昆仑、王芬、曹保、曹善才、曹刚、裴兴奴、廉郊、杨智的姑、郑中丞、米和、刘禅奴、李士良、申旋等。

五弦：裴神符、赵璧、冯季皋等。

阮咸：张隐耸等。

筝：李青青、龙佐、常述本、史从、李从周等。

箜篌：张徽（张野狐）❸、李凭、张小子、季齐皋等。

---

❶宋吴曾《能改斋漫录》(1157)卷一〇：“陈后山云：繁钦与魏文论鼓吹云：‘潜气内转，哀声外激；大不抗越，细不幽散。’不若唐崔令钦语也。崔记：教坊任智方四女皆善歌。其中二姑子吐纳悽惋，收敛浑沦；三姑子容止闲和，傍观若意不在歌；四姑子发声遒润，虚静似从空中来。”　❷《乐府杂录》：“善歌者必先调其气，氤氲自脐间出；至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”按氤氲，气盛貌；噫，发声。　❸以《乐府杂录》和《乐府诗集》所引《明皇别录》有关《雨霖铃》曲的说明对照看来，可知张徽即张野狐。

笙：　尉迟章、范汉恭、范宝师、孟才人等。

箫：　郑伦等。

笛：　李謩、孙楚秀、尤承恩、云朝霞等。

芦管：薛阳陶等。

觱篥：李龟年、张徽、王麻奴、黄日迁、刘楚材、安万善、薛阳陶、尚陆陆、史敬约等。

方响：马仙期、吴缤等。

羯鼓：李琎（花奴）、李龟年、王文举、邠娘等。

琵琶在唐朝时候，被视为最重要的乐器之一。《乐府杂录》中载有这样一个故事。据说，在公元第八世纪末期与第九世纪初期之间❶，康昆仑被称为琵琶第一手。有一次长安东市和西市的市人举行音乐比赛。两方面都搭了彩楼。东市有了康昆仑，以为必然得胜；请康昆仑上彩楼，弹了一曲新翻的《羽调绿腰》。在康昆仑弹完之后，西市楼上出现一个"女郎"，抱着琵琶当众先宣布说，"我也弹这个曲调，但是要移调在枫香调中弹。"等到她一弹出来，声音像雷响一般有力，表达得非常美妙。康昆仑又诧异，又佩服，立刻表示愿意拜这位"女郎"为老师。"女郎"换了衣服出来。康昆仑一看，原来他不是真正的"女郎"，他是庄严寺里的和尚段善本，他是假扮了"女郎"出来弹奏的。后来段善本真正成了康昆仑的老师。段善本教的学生，不止康昆仑一人，一共有几十人，其中李管儿也是他得意门徒之一❷。

曹纲和裴兴奴也是同时候杰出的演奏家。曹纲右手用拨子弹弦的工夫特别的好，据说，他弹奏起来像暴风雨一般的有力；裴兴

❶唐贞元（785—805）。　❷《全唐诗》：元稹《琵琶歌》："段师弟子数十人，李家管儿称上足。"

奴善于运用左手上"拢撚"等表情手法❶。因此，当时人们对他们的批评是说，"曹刚有右手，兴奴有左手。"

从上述两件故事，可以看出这样一些问题：

1. 都市群众中经常举行音乐比赛，反映了音乐艺术已在群众中间得到相当普遍的爱好。

2. 和尚把自己扮成女性，参加群众比赛，弹奏非宗教性的《燕乐大曲》；他的演奏技术，又是这样的高明。这些方面，也可以部分说明，寺院与民间音乐活动的关系，以及寺院音乐与民间音乐的关系。

3. 一位杰出的音乐家同时教会几十位学生。这种有关民间艺术的自发的师徒传授，对音乐艺术在悠长的历史过程中前后的继承和发展，起着非常重要的作用。

4. 这时候琵琶弹奏技术已达一定的水平，左右手技术都已有一定高度的修养；在一般欣赏的人们心中，已有一些衡量技术高低的标准；另外，从诗人们对器乐演奏的描写中间，也可看出，某些艺人表达曲调内容的深刻程度。

在琵琶家以外，关于许多别的乐器，如五弦、笛、觱篥、羯鼓等演奏家，或多或少，也有一些记载以及文学家们描写他们演奏艺术的诗文。这里，不拟作更多的介绍。

(三)歌舞方面：

---

❶"拢撚"相当于后世"推、吟、揉"等左手指法。《乐府杂录》原文是："曹纲善运拨若风雨而不事扣弦；兴奴长于拢撚，下拨稍软。时人谓曹纲有右手，兴奴有左手。"这里若连贯了上下文看来，其实已说得十分清楚。近代有些学者，解释"拢撚"为不用拨子，而用右手的手指弹奏，相当于后世"夹弹、滚"等右手指法，那是很不妥当的。因为这样一来，则白居易《琵琶行》中所描写的那位女琵琶家，她既曾"轻拢慢撚"，又曾"沉吟放拨插弦中"，就成为她既不用拨子，又用拨子，就根本讲不通了。撚，是一种表达委婉情调的手法，唐张祜《王家琵琶》诗："子弦轻撚为多情。"

在记载中，这时期的歌舞艺人，被提到的很少；可能是由于这时期的歌舞，较多是集体歌舞。偶然有被提到的，如公孙大娘舞《剑器》，小蛮舞《杨柳枝》、沈河翘舞《何满子》、王屋山舞《绿腰》，以及杰出的歌舞家安叱奴等；但即使被提到，记载也往往很少。

(四)散乐方面：

黄幡绰、张野狐、李仙鹤、曹叔度、刘泉水、范传康、上官唐卿、吕敬迁、孙乾、刘璃瓶、郭外春、孙有熊、刘真、康迺、李百魁、石宝山、李可及、王大娘等。

(五)作曲方面：

白明达、沧州歌者、段善本、张徽(张野狐)、刘朝霞、李可及、刘日进、冯定等。

在中国悠长的封建时期中，作曲者的姓名，是很少有人提到的。这一方面是由于乐人被轻视，作曲者与一般乐人同其命运。另一方面，更重要的，作曲者比之一般乐人更少被提到的机会，则是由于作曲尚未成为独立的专业，在工作上，它与表演经常混合在一起。在职业上，作曲者与表演者被统称为乐人、乐工和乐伎，他们谋生的手段主要还是依靠表演。作曲者姓名，偶然被提及，这在封建社会中是非常难得的。他们之所以被提及，往往也不是由于他们的作曲而是由于他们的作曲行为曾和皇帝或贵族的生活有过某种关系，或是由于他们的作曲行为和社会上得到人们注意的某种事境有过某种关系。在前者的情形之下，记载的目的是在夸耀皇帝或贵族的生活。在后者的情形之下，记载的目的是在反映社会上一般人的生活，作曲行为和作曲者都不过被连带提到而已。但中国民间音乐的不断向高发展，其中多种多样、无数优秀作品的不断涌现，却是无可置疑的事实。我们即使大部不分知道作者是谁，而有时不能不以“集体创作”这一名词来概括他们，但我们对于

劳动祖先中无数无名作家个人的贡献仍然可以予以高度的估计；有关作曲家的记载即使很少，偶然连带提到的少数作曲家，即使远远不可能代表全面情况，我们仍然应该予以适当的注意。

在上列的作曲家中，白明达是龟兹少数民族出身。隋炀帝时他曾为乐正；他曾和隋炀帝合作，由隋炀帝写词，他配新的曲调；他在隋朝时候，已创作了不少曲调❶。到了唐朝，在他充当教坊乐工的时候，他又曾写成描写自然里黄莺声音的«春莺啭»曲调❷。

有一位沧州❸歌者，他同时也是作曲家。他是为唐玄宗杀死的。他生平作过多少曲调，我们无法知道；只知道他最后在临死前所作的一个曲调，是一个好曲调，叫做«何满子»。这是一个非常悲哀的曲调，可能是在商调的调性中进行的，它包含四段曲调，可以配四段歌辞；表演起来，每段曲调和每段歌辞都可以重复一次。这位歌者虽然在第八世纪前期被杀死，他的这一曲调却得到人们的爱好，被填进各种新的歌辞；约在百年以后，到了第九世纪前期，仍然为某些杰出的歌唱家和舞蹈家运用在他们的表演中间❹。

上述的琵琶名手段善本，同时也是作曲家。他所作的«道调梁州»曲，曾得到另一位名琵琶家康昆仑的高度钦佩；康昆仑曾想尽

---

❶«隋书·音乐志»：（隋炀帝）"大制艳篇，辞极淫绮；令乐正白明达造新声，创«万岁乐»、«藏钩乐»、«七夕相逢乐»、«投壶乐»、«舞席同心髻»、«玉女行觞»、«神仙留客»、«掷砖续命»、«斗鸡子»、«斗百草»、«泛龙舟»、«还旧宫»、«长乐花»及«十二时»等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已。" ❷«教坊记»："«春莺啭»：高宗晓音律；晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。" ❸沧州，在今河北省沧县东南。 ❹«全唐诗»载白居易（772—846）«何满子»诗，题下注云：开元中，沧州有歌者何满子，临刑进此曲以赎死；上竟不免。"白诗中有"一曲四调歌八叠，从头便是断肠声"之句。元稹（770—831）亦有«何满子歌»，中有"水调哀音歌愤懑"之句。按«唐会要»："南吕商，时号水调。" «酉阳杂俎»："荆州贞元初，有狂僧善歌«何满子»，"他所唱的歌词内容，是揭露当时一个官吏的过错。«杜阳杂编»：（唐）"文宗时，有宫人沈阿翘为上舞«何满子»，调声风态，率皆宛畅。"«剧谈录»载：孟才人在唐武宗御榻前"歌«何满子»一曲，声调凄切，闻者莫不涕零。"

一切方法求他传授这曲的谱❶。

善奏笙篌和觱篥，又能表演《参军戏》的张徽，曾于公元756年作《雨霖铃》曲，于公元757年作《还京乐》曲。

善于吹笛的刘朝霞，能在笛上创造新的曲调。因为如此，唐文宗在公元835年，想要给他以一个高级官吏的职位❷。

第九世纪中善于表演《参军戏》的倡优李可及曾创作过《菩萨蛮》队舞❸。在声乐曲调方面，他又善于创造新的唱法。他的唱法有很高的艺术性，能使听的人忘掉了疲倦；因此，当时首都的青年们，都爱学他❹。

四、隋、唐、五代的雅乐

在汉族民间音乐、少数民族音乐、外国音乐，在新兴的音乐中间，交流融合，开出灿烂的《燕乐》花朵，得到很多人爱好，连统治阶级也充分利用了来供给自己享乐的时候，宫廷为了巩固其统治，同时又从另一方面，极力提倡《雅乐》；而那些负责创制和运用《雅乐》的官吏们，则又从理论上，极力排斥当时的汉族的民间音乐，少数民族音乐以及外来音乐❺；他们脱离了当前的民间传统，主观地对自己所想象出来的所谓"古乐"，视为了不起，从政治上给以极高的地位。尽管如此，但《雅乐》的衰微，却是不可逃避的命运。

宫廷为了提倡《雅乐》，其所费的人力物力是不小的。皇帝和许多高级官吏都参加讨论。他们注意的问题，大概是：用什么调性，用多少乐器，用什么乐器，乐队怎样排列，乐器的架子怎样装

---

❶事见唐张固《幽闲鼓吹》、宋朱弁《曲洧旧闻》。 ❷《唐会要》卷三四。 ❸《碧鸡漫志》引《南部新书》及《杜阳杂编》。 ❹《唐会要》卷三四。 ❺《旧唐书·音乐志》：贞观二年(628)，(祖)"孝孙又奏，'陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。'于是斟酌南北，考以古音，作为《大唐雅乐》。"

饰；用多少乐工，穿什么衣服；规定歌词体裁，写作符合于当时统治阶级要求的大批歌词；规定在祭祀和朝会、宴飨的时候，应用什么乐曲，怎样应用；全套《雅乐》，应该用怎样一个好听的总名称等等。每一时代的宫廷，都以为自己的《雅乐》比之前代是更加符合于远古时候的传统；他们各是其是，很不一致。不同时代的《雅乐》理论家，原则上有着共同之点，就是，反对当前现实的民间，追求渺茫无稽的远古时代；反对进步，倾向倒退。而且因为古代较全面的实际情形，在过去人们心中，连在统治阶级自己的心中，都不是那么清楚；在复杂的发展过程中间，各取所需地夸大某一论点的某一方面，并不足以代表古代的真相；历代统治阶级正是利用了这一矛盾，各自依着自己的意图，造出了各色各样的歪曲或虚构的古代，作为卫护自己的理论根据。他们之所谓"古代"，不是古代的真相，而是他们自己对古代的歪曲。若将在同一复古原则下，各时期统治者所各自以为自己所已寻求到的同一的古代，明摆出来作一下对比的话，则他们各自的欺骗性就很容易从他们相互之间的矛盾中间揭露出来。实际上，在隋、唐以后每一朝代的《雅乐》讨论中间，非但暴露了统治阶级在反动复古主义的原则掩护下一贯的欺骗性，而且，同时也暴露了统治阶级的无能与无耻。隋代初年，官吏们费了七年的工夫，仅仅考究一个音律问题，而没有得到任何结果；当时官吏中间并不是没有一些比较内行的音乐家，如万宝常、郑译等，他们并不是没有根据民间音乐发展的情况，提出他们对于音律的主张，但争论结果，得到皇帝批准的，却是根本不懂音乐的政客——何妥的主张。何妥知道自己不懂音乐，却害怕别人懂音乐，他极力对别人进行破坏。隋高祖也是不懂音乐的，很容易受欺骗。何妥怕别人若真造成了实在的乐器，一奏出来，对他自己不利，他就抢先对隋高祖说，只有黄锺宫才是象征皇帝的德气的，他建议

只用黄锺一宫。他无耻的谄媚独独得到了隋高祖赏识，他的建议终于得到了批准。隋朝的«雅乐»音律问题，是化了七年工夫之后，到了公元587年，才这样可耻地决定的。更可耻的，是：这些建议、争论而且决定音律制度、视调性问题为了不起的人，他们自己却什么调性都辨别不出。在决定了只准用黄锺一宫之后，乐工们在正式的祭祀仪节中间，有意改奏了蕤宾之宫，他们中间，却一个人都没有觉察得出来❶。后来隋代的«雅乐»，真的只在"黄锺一宫"的范围以内用了八个调式。这将在下章讨论乐律问题的时候，再加以说明。所以"黄锺一宫"是隋代宫廷在«雅乐»乐律理论方面规定的所谓古代传统。唐代在这一方面所规定的古代传统却刚刚相反。在公元628年唐代宫廷所规定的古代乐律理论是十二律旋宫，在十二宫中，每宫可以应用七个调式，合成八十四调。

在所用乐器方面，雅乐派所相当注意的，是钟、磬和鼓等那些需要用木架悬挂起来的击乐器。所以讲起宫悬或乐队的组织来，他们常以架数的多少计算。关于乐悬中的架数，隋、唐时代有如下的一些变动：

隋文帝时(约587年起)，用二十架；

隋炀帝大业六年(610)起，用三十六架；

唐太宗贞观初年(627)起，用三十六架；

唐高宗初年(约650)起，用七十二架；

唐昭宗初年(约889)起，用二十架；

在这些击乐器中，«雅乐»派又特别注意编钟、编磬在每架上所悬挂的件数。关于隋、唐时期每架上所悬挂的编钟、编磬件数，有如下的一些变动。

---

❶«隋书·音乐志»："或有能为蕤宾之宫者，享祀之际肆之，竟无觉者。"

隋文帝时，每架编钟或编磬各有定音的钟或磬十六个，是依七声音阶排列的；由低八度的宫音排起，计低音七个，正音七个，加上高八度的宫音和商音两个，成十六个。所以加这两个高音，据说是因为宫代表皇帝、商代表贵族和官僚，他们是特别的尊贵❶。可见，在统治阶级的意图之中，即使在乐器的件数上，也并没有忘记，使它体现阶级的伦理关系。唐昭宗初年的编钟、编磬为每架二十四个，依十二个半音排列，计低八度音十二个，正音十二个❷。

«雅乐»的歌词，其内容虽然依着时代而改变，其形式却往往不是当代流行的诗体。隋、唐的«雅乐»歌词，大多是模仿古代风格的三言、四言、五言、七言等诗句。这些歌曲的流传，仅限于各个时代的统治阶级各自的范围以内。历代的文学家们从来没有把它们的歌词当作文学作品看待；当然历代真正的音乐家，也从来不会把«雅乐»的曲调当作好的音乐作品看待。

总之，隋、唐以来，在内容上，在形式上，愈来愈与民间音乐优良传统脱节的«雅乐»，在人民公正的决择中间，是不可能得到什么崇高的地位的。

但即使以反动复古为指导原则，顽强地倾向于脱离现实的«雅乐»，它在本身的发展中间，也不能不或多或少地受到经济基础的支配，受到发展中的民间音乐的影响。紧接着六朝动乱时期，隋初宫悬的架数只能少些；后来随着经济的好转，由三十六架上升到七十二架；但在唐末经济衰落，公元874年农民起义发动之后，唐统治者也就不得不被迫讲究节约，只能大大地减少宫悬的架数了❸。

---

❶据«隋书・音乐志»："初后周故事，七正七倍合为十四。……又引«乐纬»，宫为君，商为臣；君臣皆尊，各置一副；故加十四而为十六。"　❷«旧唐书・音乐志»："近代用二十四口：正声十二，倍声十二，各有律吕，凡二十四声。"　❸«旧唐书・音乐志»载张濬有关音乐制度的议，有云："必将集事，务须相时。……制度之间，亦宜撙节。……簨虡架数太多，本近于侈，止于二十架，正协«礼经»。"

隋大业元年的《雅乐》，在音律上，虽只用黄锺一宫，但包含八个调式；这显然是与民间音乐在音阶形式方面的发展过程不能分开。

但是，若与前一时期相比，则可以看出，隋朝以后，统治阶级在《雅乐》方面的有意远离民间，更为绝对。例如，隋朝初年，仍依照前代的办法，用民间艺人教习《雅乐》，其《雅乐》歌词的形式，是根据了某些旧的曲调(其中包含民间流行的曲调)填写的；到了公元594年，虽然歌词没有改，但曲调则完全改去了❶。《雅乐》的反动本质决定了它的命运，就是，它只有随着每一时代统治阶级地位的暂时巩固而仅在统治阶级范围以内得到暂时生存，它不得不随着每一统治王朝的没落而连一接二地被抛弃、被忘掉。而绝对远离民间音乐传统的倾向，则更足以使它在暂时生存之时，加增僵化程度，而减低其社会影响。

同是《雅乐》，其本质也因时代而不同。在此以前，周代、汉代南北朝期间有些王朝的《雅乐》，多少还包含一些反映现实的民间作品。隋、唐以后，《雅乐》与《燕乐》的分家愈来愈绝对化，情形就有所不同了。

在有关《雅乐》问题的争论方面，历来留下了不少的文献资料；一般都是长篇大论，引经据典，一方面非议前代别人所定的制度，极力证明其为不合古法，另一方面，抬高本时代自己所定的办法，企图说明它是如何如何的合于古法——在这样的争论中间，民间音乐则一般是在被排斥之列。

表面同是复古，各时代各人的出发点及其表现，会有所不同。在被外族侵略的时代，有人强调重视本民族的历史，以加强民族自

❶《隋书·音乐志》："高祖……令齐乐人曹妙达于太乐教习。……其初迎神七言，象《元基曲》；献奠登歌六言，象《倾杯曲》；送神礼毕五言，象《行天曲》。至是弘等但改其声，……而辞经敕定，不敢易之。"

信心；在突破古代制度被统治阶级视为大逆不道的封建制度时代，有人在复古理论的表面之下，曲曲折折，企图为自己新创的东西寻求出路。这种行为是含有积极性的，与复古主义不能同样看待。但《雅乐》派的复古主义，则实质上是纯为统治阶级的神权政治服务，不能有任何积极意义。因此，我们甚至可以说，隋、唐以后，即使在对《雅乐》所取的看法之中，也包含进步的与保守的两种不同倾向。

第十章　乐器、音乐理论和音乐思想的新成就

一、乐　　器

前面在谈到《燕乐》乐器的时候，曾举出了几十种《燕乐》中常用乐器的名称，在谈到《燕乐》艺人的时候，曾举出了几十位杰出的器乐演奏家的姓名。经过了南北朝时期各族音乐文化的大融合，随着经济的上升，政治上相当长时期的稳定，这时期民族的关系更加密切，各族音乐文化的进一步融合，各族人民不断的新的贡献，使这时期全国大家庭中，在文化的各方面，都有了新的辉煌成就。各民族共同使用的乐器增多了，乐队的乐器配备，更加丰富了。从敦煌壁画以及别的画幅中所描绘的各种隋、唐小型乐队，可见其寻常乐器配备之一斑。

图 70：敦煌隋代壁画摹本，

图 71：敦煌隋代壁画摹本，

图 72：1959 年安阳出土隋张盛墓乐俑，

图 73：1952 年西安发掘唐苏思勗墓壁画乐舞图，

图 74：宋人临唐画《宫乐图》摹本，

图 75：宋武宗元《朝元仙仗图》中唐龟兹乐队部分摹本，

图 76：《张义潮统军收复河西图》前仪仗乐队，

图 77：敦煌壁画唐伎乐人图。

这时期乐器的品种更加增多了。据唐段安节《乐府杂录》说，

唐代乐器，约有三百种左右❶。其中琵琶等弹弦乐器，觱篥、笙、笛等吹乐器，羯鼓等击乐器，在《燕乐》中间都占有重要地位，这是和歌舞音乐的发展分不开的。古来久有的编钟、编磬，除在《雅乐》中间应用外，仍在《清乐》和《西凉乐》中间应用。还可以注意的，是这时候已有两种拉弦乐器：一种是轧筝❷，约有七条弦，是用竹片擦弦发音的(图 78 轧筝)；一种是奚琴，有两条弦，是用竹片在两弦之间擦弦发音的。后者是后来胡琴的前身，它可能是少数民族的乐器(图 79 奚琴)❸。但这两种乐器，在当时似乎还没有得到重视。

下面将隋、唐《九、十部乐》所用乐器的种类列表比较，从这可以看到这一时期一部分乐器，在某些乐队中间的具体应用的情形。

从下表又可以看出：

1．光在隋、唐《九、十部乐》中所用到的乐器，连同一乐器的变异在内，约有五十多种。

2．在这些乐部中，唐代所用乐器虽大体上与隋代相同，但也有一定的改变。

3．从乐器配备的差别看来，这里可大别为三个类型：

(1) 狭义的"《燕乐》"，所用乐器，与《雅乐》系统最相接近，这是为它内容的典礼性所决定的。

---

❶《乐府杂录》："舜时……计用八百般乐器；至周时，减乐器至五百般，至唐朝又减乐器至三百般。"这里所说"舜时"、"周时"乐器件数，虽不可靠，但所说唐时乐器件数，则是作者所亲身接触，应该有相当的可靠性。 ❷陈旸《乐书》卷一四六："唐有轧筝，以竹片润其端而轧之，因取名焉。"唐皎然《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》中有"轧用蜀竹弦楚丝，清哇宛转声相随"之句。 ❸陈旸《乐书》："奚琴，本胡乐也；出于弦鼗，而形亦类焉；奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之；至今民间用焉。"这里，虽没有指明为出于唐代，然从陈旸的语气看来，此器显然流行已久。从陈旸对唐乐器，很多时候，不指明时代；和在本卷中奚琴的前后都是隋、唐乐器，这两点看来，此器可能是唐代已有。

隋、唐《九、十部乐》所用乐器表

○ 表示隋《九部乐》所用乐器;

● 表示唐《十部乐》所用乐器;

⊙ 表示隋《九部乐》和唐《十部乐》都用的乐器。

乐部＼乐器	燕乐	清乐	西凉	高丽	龟兹	疏勒	高昌	安国	康国	天竺	扶南
吹乐器											
笙		⊙	⊙	⊙	⊙						
大笙	●										
小笙	●										
箫		⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	●	⊙			●
大箫	●										
小箫	●										
笛		⊙	●	○	○	○		○	⊙	○	●
长笛	●										
短笛	●										
横笛			⊙		●	●	●	●		●	
义嘴笛				●							
篪		⊙									
筚篥					⊙	⊙	●	⊙		●	●
大筚篥	●		⊙	●							
小筚篥	●		●	⊙							
竖小筚篥			○								
桃皮筚篥				⊙							
双筚篥								○			
铜角							●				
埙		○									
贝			⊙	⊙	⊙					⊙	●
叶		●									
弦乐器											
琴		⊙									

乐部 / 乐器	燕乐	清乐	西凉	高丽	龟兹	疏勒	高昌	安国	康国	天竺	扶南
三弦琴		●									
击琴		⊙									
瑟		⊙									
筑		⊙									
筝		⊙									
弹筝			⊙	●							
搊筝			⊙	⊙							
箜篌							●	⊙			
卧箜篌			⊙	⊙							
竖箜篌			⊙	⊙	⊙	⊙					
凤首箜篌										⊙	
琵琶		○	⊙	⊙	⊙	⊙	●	⊙		⊙	
大琵琶	●										
秦琵琶		●									
五弦琵琶			⊙	○	⊙	⊙	●	⊙		○	
大五弦琵琶	●										
小五弦琵琶	●										
击乐器											
编钟		⊙	⊙								
编磬		⊙	⊙								
大方响	●										
铜拔			⊙		⊙			⊙	⊙	⊙	●
正铜拔	●										
和铜拔	●										
铜鼓										⊙	
节鼓		⊙									
腰鼓			⊙	⊙	⊙	⊙	●				
正鼓								●	⊙		
和鼓								⊙	⊙		
齐鼓			⊙	⊙							
檐鼓			⊙	⊙							
羯鼓					⊙	⊙	●			●	●
都昙鼓					⊙					⊙	●

乐部 / 乐器	燕乐	清乐	西凉	高丽	龟兹	疏勒	高昌	安国	康国	天竺	扶南
毛员鼓					⊙					⊙	●
答腊鼓(楷鼓)					⊙	⊙	●				
鸡娄鼓					⊙	⊙	●				
王鼓								○			
连鼓	●										
鞉鼓	●										
桴鼓	●										
乐器种数	17	17	20	16	16	11	11	12	4	12	8

(2) 汉族的《清乐》对《西凉乐》和《高丽乐》有最大的影响；但《西凉乐》和《高丽乐》也同时受到《龟兹乐》的影响。

(3) 西北少数民族的《龟兹乐》，对疏勒、高昌、安国、康国、天竺、扶南的音乐有着极大影响；从疎勒以下各乐部所用的乐器看来，可以说，这些乐队大体上是龟兹乐队的缩小形式。

在五代时建筑的王建(846—918)墓中，有二十四个浮雕的乐舞伎形象(图80至图103)；这里面所包含的十九种乐器，若与上述唐代《十部乐》所用相比较，则涉及《龟兹乐》与《清乐》两个旧有系统。可见，随着时代的发展，乐器在乐队中的配备是多种多样的，而且也是随时有所改变的。

唐时，在南诏地区(今云南大理)西南少数民族中，葫芦笙或瓢笙已相当流行。它在日常生活中常常被应用——在会饮时，吹笙劝酒；在青年男女的恋爱生活中，吹笙以诉说相互的爱情❶。

前面曾说过，北魏时候，伴奏《相和歌》的乐器，有琴、有琵琶，

---

❶《唐书》卷二二二上，讲到南诏人民的生活，说："吹瓢笙，笙四管。酒至客前，以笙推盏劝釂。"唐樊绰《蛮书》："俗法，处子孀妇，出入不禁。少年子弟暮夜游行闾巷，吹壶卢笙或吹树叶，声韵之中，皆寄情言，用相呼召。"

而所谓琵琶，实际是后来的阮。这种琴与阮的配合演奏，在五代时候仍然流行。宋人所临南唐周文矩《宫中图》(图104)，就说明了这个问题。

乐器的改进和新创造，这时候不断进行。例如唐玄宗开元中司马绍进呈十二弦的太一，郑喜子作七弦，天宝中史盛作六弦，任偃作十四弦的天宝乐，都是弹弦乐器。关于古琴的制造，在唐代有极大的改进❶；尤其蜀（四川）人雷氏的琴，直到现在，仍被演奏家们视为杰出的好乐器。关于乐器局部零件的次要的改进，有时在记载中也有偶然被提到的。例如，曲项琵琶的弦，最早是用鹍鸡筋制成的；到了唐开元中，段善本却用皮制的弦弹奏❷；后来到了宋朝，仍有人爱弹皮弦的❸。

从现存的一些唐制乐器的实物可以看出唐代在乐器制作方面，已达到怎样的水平。

图105，唐"九霄环佩"古琴(雷琴，故宫博物院藏)。

图106，唐尺八四管(日本正仓院藏)。

图107，唐嵌螺蚼紫檀琵琶(日本正仓院藏)。

图108，唐嵌螺蚼紫檀五弦琵琶(日本正仓院藏)。

图109，唐嵌螺蚼紫檀阮咸(日本正仓院藏)。

最后四个乐器，是在第八世纪时和别的许多乐器一同传到日本去的。

---

❶宋周密(1232—1308)《云烟过眼录》："古今斲琴名手，唐雷霄、雷威、雷珏、郭亮，并蜀人；张钺、沈镣，皆江南人。"《乐府杂录》："贞元中，成都雷生善斲琴。"明屠隆《考槃余事》："蜀中有雷文、张越二家，制琴得名。其龙池凤沼间有舷，余处悉洼，令关声而不散。"　❷唐段成式《酉阳杂俎》："古琵琶用鹍鸡筋。开元中，段师能弹琵琶，用皮弦。贺怀智破拨弹之，不能成声。"　❸宋陈师道《后山诗话》载，欧阳修(1007—1072)写有诗句云："坐中醉客谁最贤？杜彬琵琶皮作弦。自从彬死世莫传。"

二、音乐理论各方面的发展

（一）记谱法方面

【古琴减字谱】 古琴减字谱出现。以前的古琴谱是用文句详细叙述每音左右手的弹奏指法的，形式比较繁琐，用起来比较困难。早期文字谱的实例，请参看图59。到了隋、唐时候，曹柔新创了减字谱的古琴记谱方法，是用若干个汉文减笔字组织成某些代表弹琴指法的符号。这比起以前用文句详细记写的办法是简单得多了。这种减字谱的体系在后来各代中，继续有所发展，到今天仍得到相当普遍的应用。当然在新的记谱法出现以后，人们也会利用新的记谱法来记写更古的乐谱。

【工尺谱】 工尺谱的早期形式在此时已经出现。敦煌出现的后唐明宗长兴四年(933)所写的唐代乐谱，就是属于工尺谱的体系(图110)。宋人称这种工尺谱为“讌乐半字谱”，是当时教坊中间通用的一种记谱符号❶。

【舞谱】 唐时也有舞谱。敦煌曾出现舞谱二卷，包含八个曲调(图111，敦煌唐人舞谱)。

（二）音阶和宫调理论方面

【新音阶的确立】 在理论上，中国古代的音阶，其半音位置，原是在四度与五度之间❷；但到了公元274年以前，随着下徵调的

❶陈旸《乐书》卷一一九：“御制《韶乐集》中，有正声翻译字谱。又令钧容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来讌乐半字谱；凡一声先以九弦琴谱对大乐字，并唐来半字谱，并有清声。”同书卷一三〇“觱篥”条注云：“今教坊所用上七空、后二空，以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。”教坊正部头花日新等所注讌乐半字谱，很可能，就是教坊觱篥上所用的工尺字谱。这种谱，据陈旸的说法，是唐朝传下来的。

❷古音阶形式：

宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	清宫

（变徵与徵之间、变宫与清宫之间各有一括线，标示半音。）

应用，新音阶早已在普遍流行之中。到了这时候，在实践中，新音阶的地位就更加巩固了。新音阶中间的半音位置，像现代的大音阶一样，是在三度与四度之间❶。从此以后，中国音乐实际上所用的七声音阶，常是这个新音阶。虽然某些倾向复古的《雅乐》派，在理论上仍然长期坚持古音阶的形式；但坚持古音阶形式的《雅乐》派，却同时正常是极力反对应用七声音阶而主张只用五声音阶的人。在五声音阶中间，根本谈不上新、旧音阶的区别；因之，他们的反对，就他们自己所提倡的音乐来说，不过是一种“无的放矢”。至于对民间音乐，则他们的理论，就根本不能起出什么作用。因为这种音阶是在《相和歌》与《清商乐》中出现，所以，我们可以断定，它是从本国的民间音乐中间产生出来的。

【八声音阶的应用】 隋朝仅用黄钟一宫，但在这一宫中间，却也应用了八声音阶❷。音阶有八声，一宫中间就可以有八个调式。大业元年(605)所修的《雅乐》104曲，就用全了这八个调式。计：

宫　调	黄钟	5曲
——→应　调	大吕	1曲
商　调	太簇	25曲*
角　调	姑洗	14曲*
变徵调	蕤宾	13曲*

❶《隋书·音乐志》：约开皇八年(588)，郑译与苏夔都说，“按今乐府，黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义；《清乐》黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请《雅乐》黄钟宫，以黄钟为调首；《清乐》去小吕，还用蕤宾为变徵。”所谓“以林钟为调首，”是指这样的音阶而言：

林 宫	夷	南 商	无	应 角	黄 清 角	大	太 徵	夹	姑 羽	仲	蕤 变 宫	林 清 宫

所谓“黄钟宫以小吕为变徵”是指这样的音阶而言(小吕即仲吕)：

黄 宫	大	太 商	夹	姑 角	仲 清 角	蕤	林 徵	夷	南 羽	无	应 变 宫	黄 清 宫

总之，同样是一个新音阶。　❷《隋书》卷一四《音乐志》：郑译“以编悬有八，因作八音之乐，七音之外，更立一声，谓之应声。”

徵调	林钟	8曲
羽调	南吕	25曲*
变宫调	应钟	13曲❶*

上表中有——→符号的“应调”，是在八声中外加的应声上所立的调式。更可以注意的，是在右有*符号的五个调式中曲调最多，可见这些调式最被常用。这些调式的首音，正合成一个以太簇为宫的五声音阶。民间应用了清商调，但同时并不完全放弃古代黄钟宫音阶中的大七度音❷；这就产生了清商调音阶与上述的新音阶同时并用的情形，也就产生了新的八声音阶。下表说明两者之间的关系：

律名／音阶形式	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇
清商调	宫		商		角	清角		徵		羽	清羽		清宫
新音阶	宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	清宫

在以太簇为宫之时，清商调中的五声音阶也正与新音阶的五声音阶相一致。这可以说明，应声与新音阶之同是由中国民间音乐发展的内部产生。

【燕乐二十八调】　根据《唐会要》、唐段安节《乐府杂录》和《新唐书》卷二二《礼乐志》有关俗乐调名的记载，将唐《燕乐》二十八调的调名，列表如下：

❶据《隋书》卷一五《音乐志》。❷在古黄钟宫音阶中，以林钟为宫代替黄钟为宫的时候，其第七度是大七度；以太簇为宫，应用清商律的时候，其第七度是小七度。

唐燕乐二十八调表

音高	$\#f^1$	g^1	$\#g^1$	a^1	$\#a^1$	b^1	c^2	$\#c^2$	d^2	$\#d^2$	e^2	f^2
唐俗乐律	倍南	倍无	倍应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
唐雅乐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
七宫	黄钟宫		太簇宫 沙陁调 正宫 正宫调	高宫 高宫调		中吕宫		林钟宫 道调 道调宫		南吕宫	仙吕宫	
七商	黄钟商 越调		太簇商 大食调 大石调	高大食调 高大石调		中吕商 双调		林钟商 小食调 小石调		南吕商 水调 歇指调	林钟商 林钟商调	
七羽	黄钟羽 黄钟调		太簇羽 般涉调	高般涉 高般涉调		中吕调		林钟羽 平调 正平调		高平调	仙吕调	
七角	越角 越角调		大食角 大石角调	高大食角 高大石角调		太簇角 双角 双角调		小食角 小石角调 正角调		歇指角 歇指角调	林钟角 林钟角调	

粗黑体表示《唐会要》所列调名。

参考着《燕乐》二十八调系统在历史上前后变迁的情况，注意着不同时代不同系统之间所存在的关系，我们就觉得，唐代的《燕乐》二十八调，从一开始就是属于"之调式"的系统的❶。因此，上表是依"之调式"的系统排列的。

排列的方法，是先列入《唐会要》所引调名；再根据《唐会要》太簇宫、林钟宫等在表中的位置，依与之相同的原则，列入其他二书中所见的中吕宫、南吕宫两调名；然后以此为根据，参考由宋代各调名间所能看出的音程关系，插入其他二书中所列其他调名。简言之，本表是尽可能依唐代的宫调系统，根据唐代文献中所见的调名排列的。

唐代的《雅乐》宫调是依"为调式"的系统规定的，但现在看来，其《燕乐》宫调则又是属于"之调式"的系统的。何以会如此？推其原因，这是由于《雅乐》方面受着复古思想的支配，顽固地保持着《周礼》中间所说的古代应用宫调的办法，就不能不采用"为调式"的系统❷。

从上表。可看出如下的现象：见于《唐会要》七商行中的五个调名，就位置看来，代表着一个五声音阶中的五音关系；见于其他二书七宫，七商，七角，七羽四行中的调名，每行都是七个，各自代表着一个七声音阶中的七音关系。

以后将见到：宋代无论在用"为调式"或"之调式"理解《燕乐》宫调之时，都是肯定七宫为宫（即现在所谓七调），宫、商、角、羽四

---

❶日本林谦三在《隋唐燕乐调研究》中提出了"之调式"和"为调式"两个名词。用这两个名词，的确有助于讨论这一问题的简单化，所以，我们也采用它们。它们的意义，可举例说明如下。例如，同是"仲吕商"，在"之调式"系统中，应解作"仲吕之商"，就是以"仲吕为宫"时，林钟为"仲吕宫之商音"；在"为调式"系统中，应解作"仲吕为商"，就是以"夹锺为宫"时，仲吕"为夹钟宫之商音"。❷《周礼》："凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽……。"这是《雅乐》派所以坚持"为调式"系统的根据。

调为调(即现在所谓调式)的;意思是,有七个不同的宫,每宫各有宫、商、角、羽四调。

但在联系了另一些因素看来,令人产生如下的疑问:

1. 依唐代琵琶柱位的排列情形看来,在不改定弦音的时候,它只能奏四个宫;唐代义管笙有十七簧。在不用义管之时,也只能奏四个宫。在乐器的制作上,何以会有这样强调四宫的情形?

2. 从用音的数目看来,一宫需有七个音,四宫需有十个音。六宫需有十二个音,在用到六宫的时候,就用全了十二个半音,已可有十二宫。也就是说,在用到七宫的时候。已不太可能不用全十二宫。何以会不用全十二宫,而独独停留在七宫上面?

3. 从保存到今天的某些古老乐种看来。西安《鼓乐》用"上、尺、六、五"四调。福建《南乐》用"四腔、五腔、五腔四仪、倍思"四调,智化寺《管乐》用"正、背、皆、月"四调;从相对的音高关系而言,它们所用的四调,可以说,基本上是相同的,而且所谓四调,实际上都是古代所谓四宫。这种强调四宫的传统从何而来?

连系了上述的现象,面对着这样的一些疑问,就不由不提出这样怀疑:唐代的"宫、商、角、羽"四调,会不会是四个不同的宫,而宋人所谓七宫,会不会倒是宫声音阶中的七个调呢?换言之,唐《燕乐》二十八调,会不会是四宫、每宫七调组成。在作者看来,目前我们对《燕乐》二十八调还只是在怀疑的阶段,还不容易作出明确的结论;而进一步的理解,尚有待于我们继续的努力。

【八十四调】 纯从理论而言,在假定用全十二宫,每宫用全七调的时候,最多可有八十四调。隋代初年,万宝常最早提出了八十四调的理论❶。隋郑译、唐祖孝孙、张文收都是这种理论在宫廷音

❶《隋书》本传:万宝常"撰乐谱六十四卷,具论八音旋相为宫之法,改弦移柱之变,为八十四调。"

乐方面的推荐者或实施者❶。

显然，这种理论是在劳动人民长期创造的民间音乐的基础上创造出来的。发现十二律，在十二律间进行旋宫和在一宫中应用多调：这些都是在过去民间音乐中久已存在的因素。根据这些因素进行归纳，才有八十四调理论的出现。但八十四调出现之后，广大的人民在经济条件的限制之下，在只能置备一些比较简单的乐器之时，还不可能在他们日常的生活中充分运用八十四调的理论。他们手中，还没有备具十二半音的乐器。他们也不可能象宫廷那样，为十二律置备十二套音高不同的乐器。他们不能用全十二宫，就不可能用全八十四调。«雅乐»有八十四调，俗乐只有二十八调，这也部分地反映了封建社会中不同阶级间经济地位的悬殊。

唐朝在宫廷音乐方面，是有应用八十四调的可能性的。当然统治阶级的«雅乐»，一方面要求每月改用一个不同的宫❷，另一方面，在用某些乐曲祭不同的神祇的时候，又要求用各种不同的调❸。但他们是在神秘主义思想的支配之下，才如此做的；他们所奏，是一些反现实主义的，完全脱离民间音乐传统的乐曲。他们的全部音乐都不为人民所欢迎，他们即使应用了八十四调，也并不能对现实主义的民间音乐传统产生多少影响。

而况，同时，统治阶级是为了粉饰他们的仪式而应用八十四调的。仪式有一定的规定，他们并不需要把八十四调完全用到。整

❶«旧唐书·音乐志»：唐高祖武德九年(626)命祖孝孙修定«雅乐»，至太宗贞观二年(628)修成奏之。孝孙奏中有云："故制«十二和»之乐，合三十一曲，八十四调。"孝孙卒后，协律郎张文收奉诏更加厘改。 ❷«旧唐书·音乐志»所载祖孝孙奏中，有"作为«大唐雅乐»，以十二月各顺其月，旋相为宫"，和"五郊朝贺飨宴则随月用律为宫"的说法。 ❸例如«新唐书·礼乐志»载开元时用«豫和»曲"封祀太山，类于上帝，皆以圜钟为宫，三奏；黄锺为角、太簇为徵、姑洗为羽，各一奏。……五郊迎气：黄帝以黄钟为宫，赤帝以函钟为徵，白帝以太簇为商，黑帝以南吕为羽，青帝以姑洗为角。"

个唐朝的统治期间，八十四调也的确没有完全用到。《雅乐》曾在各时期间，经过屡次改订；各时期所用到的调数，互有不同。连十二宫在内，最少仅用到十六调，最多也只用到二十二调❶。事实上，在整个唐朝期间，从来没有用全八十四调的时候。

【同曲的犯调和移调】　犯调是兼指转宫（调）与转调（调式）而言。大约在第七世纪左右，犯调的手法，已经相当流行。据记载，武后（684—704）末年，宫调的《剑器》转接角调的《浑脱》；这是歌舞《大曲》中的犯调。唐玄宗时（712—756），善于吹笛的乐工孙楚秀，以爱创造犯调的乐曲著名❷；唐文宗太和九年（835）善于吹笛的教坊副使云朝霞也以善于“新声变律”著称❸。这些是器乐曲方面犯调的例子。唐诗人元稹（779—831）在他的诗中，曾把“能唱犯声歌”作为值得称赞的一种技术❹；在《何满子歌》中，他描写歌者表达的情形，有“犯羽含商移调态，留情度意抛弦管”之句。这些是在声乐曲方面犯调的例子。《燕乐》方面的这种犯调，其目的显然是在提高音乐表达的性能，是有着积极的作用的。宫廷《雅乐》方面，也用犯调。例如《豫和》曲以圜钟为宫奏三次，以黄钟为角、太簇为徵、姑洗为羽各奏一次。但它犯调的方法，是照用《周礼》中所提远古时代《雅乐》转调的老办法❺，其目的是在藉以加增《雅乐》的神秘

❶从《旧唐书·音乐志·雅乐》歌词所标调名看，中宗景龙三年（709），玄宗开元十三年（725）都只用到十六调；玄宗开元七年时（719）曾一度用到二十二调；其他时期所用的调数，一般是介乎两者之间。　❷陈旸《乐书》：“唐自天后末《剑气入浑脱》始为犯声之始。《剑气》宫调，《浑脱》角调；以臣犯君，故有犯声。明皇时乐人孙楚秀善吹笛，好作犯声；时人以为新意而效之，因有犯调。”注云，“五行之声，所司为正，所欹为旁，所斜为偏，所下为侧。故正宫之调，正犯黄钟宫，旁犯越调，偏犯中吕宫，侧犯越角之类。”　❸《唐会要》卷三四：“太和九年，文宗以教坊副使云朝霞善吹笛，新声变律，深惬上旨。”　❹元稹诗：“能唱犯声歌，偏精变筹义。”　❺《周礼》：“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽，……冬日至，于地上之圜丘奏之。若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。”

意义。同是犯调，其价值截然不同。

移调演奏的手法，在唐代也相当流行。例如，上面已提过，同是《绿腰》曲，康昆仑用羽调弹，段善本却偏偏不用羽调弹，而移入“枫香调”中弹。原属于正宫的《凉州》曲，康昆仑在宫廷中弹奏时，改用黄钟宫弹奏❶；段善本又新创了《道调凉州》，以至康昆仑须要千方百计去求得他的谱本❷；而且同一《凉州》曲所用过的宫调，还不止这些，白居易可能还听到过用高宫演奏的《凉州》曲❸。

由此可见，虽然当时所流行的歌舞《大曲》，主要是以同一宫调，贯串到底❹，但在中间转宫转调的《大曲》，也已经开始产生。最初属于某一宫调的《大曲》，如《绿腰》、《凉州》等，也常被移调演奏，所以，到了宋代，同一套《大曲》，往往被见为在多种宫调中出现❺。这里，可以注意两个问题：

1．唐代在经济条件有利于音乐发展的时候，有许多音乐家（往往是歌唱家、演奏家而兼作曲家）都熟悉宫调关系，善于在作曲中运用宫调，但又不受既定宫调的束缚，善于活用宫调——“新声变律”、犯调、移调，受到听众的欢迎，成为音乐家们所重视的表现手法。

2．通过这样以“新声变律”为可贵风尚的发展时期，以前更古的曲调，在宫（调）上，在调（调式）上，在旋律和节奏上，充分有着被

---

❶《乐府杂录》：“凉府所进，本在正宫调，……至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调；初进曲在玉宸殿，故有此名；合诸乐即黄钟宫调也。” ❷《幽闲鼓吹》载元载子伯和将乐妓十人遗康昆仑。“先有段和尚者，善琵琶，自制《西梁州》，昆仑求之不与；至是以乐妓之半赠之，乃传焉——《道调梁州》是也。” ❸白居易有《秋夜听高调凉州》诗（《白氏长庆集》卷六四）。 ❹《碧鸡漫志》：“凡《大曲》就本宫调转引、序、慢、近、令。” ❺《碧鸡漫志》：“今《凉州》见于世者凡七宫曲，曰：黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫；不知西凉所献何宫也。……《伊州》见于世者，凡七商曲：大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调，第不知天宝所制七商中何调耳。”

改变的机会。但即使被改变，同一更古的曲调，仍应承认其为与其原始形式有着联系——新形式是从其原始形式脱胎出来。

这两个问题的重要性，在于它们可以使我们从实践中去看音律问题，不致为音律而音律，反使音律问题成为一个妨碍自由表达的因素，甚至使我们陷入神秘主义；也在于它可以使我们在比较古代曲调时，能连"新声变律"的过程一并估计在内，能从更广的角度去看一个古代乐曲的调和调式问题，不致仅仅根据调和调式的不同，而忽略同一乐曲，在不同版本间的联系性。

（三）音乐专门著述的增多

隋、唐时期，有关音乐的专门著述，大量增多。《隋书·经籍志》"乐类"中列音乐专著四十二部，共一百四十二卷；其中除一部分是前代的著作外，很多是在隋代产生。除"乐类"以外，在"字类"中还有些有关音韵学的著作；在"历数"类中，还有些有关乐律算法的著作；在"总集"类中，还有些包含专门记载歌词的著作，都与音乐有关。《唐书·艺文志》"乐类"中列音乐专著三十八部，共二百五十七卷。此外，在"谶纬类"中还有《乐纬》三卷，在"小学类"中，还有些有关音韵学的著作，都与音乐有关。下面几种著作，是传到今天，比较容易得到，而且值得参考的：

《乐书要录》，唐武则天著（约700）；

《教坊记》，唐崔令钦著，所述是开元、天宝间（714—756）乐部的事；

《羯鼓录》，唐南卓著（约844）；

《乐府杂录》，唐段安节著（约907）。

三、音乐思想

隋、唐时期，较少阐述音乐思想的专门论著；有些有关音乐

美学的见解，多半是在别的著述中显露出来。主要的可分为两派。

【雅乐派的音乐思想】 这一派是主张复古，反对民间音乐，反对少数民族音乐，反对外来音乐，而且不赞成“新变”的，可以隋高祖（541—604）及牛弘（545—610），唐长孙无忌（卒659）及杜佑（735—812）为代表。隋高祖反对少数民族音乐，反对“新变”，而主张“宜奏正声”。他肯定音乐的社会作用。但认为只有“正声”才能起出良好的社会作用❶——他所谓“正声”，显然是指《雅乐》而言。牛弘主张根据南朝梁、陈两代的《雅乐》以制定隋代的《雅乐》；他反对民间的音乐，也反对带有少数民族音乐成分的前代新创作❷。长孙无忌从神秘主义的观点出发，认为音乐是从“太始”（宇宙成形之始）产生❸。讲到音乐的作用，他首先强调音乐感动天地鬼神的神秘作用，其次才提到它的社会作用。他怀想“古乐”，对少数民族音乐，有着反感❹。杜佑也强调古乐而反对汉族民间音乐、少数民族音乐和外国音乐❺。这些可以说都是站在统治阶级的立场，为宫

---

❶据《隋书·音乐志》，在龟兹音乐流行，音乐家们爱创作新声的时候，隋高祖“谓群臣曰：闻公等皆好新变，所奏无复正声。此不祥之大也！自家形国，化成人风。勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅。公等对亲朋宴饮，宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也？” ❷《隋书·音乐志》：开皇九年（589）牛弘奏：“前克荆州，得梁家雅曲；今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古；且观其曲体，用声有次。请修缉之，以备《雅乐》。其后魏洛阳之曲，……后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华，皆不可用。请悉停之。”开皇十四年（594），牛弘又奏：“其人间音乐，流僻日久，弃其旧体者，并加禁约；务存其本。” ❸《隋书·音乐志》序：“夫音本乎太始。”按《列子天瑞》：“太初者，气之始也；太始者，形之始也；太素者，质之始也。” ❹《隋书·音乐志》序：“其用之也：动天地，感鬼神，格祖考，谐邦国；树风成化，象德昭功；启万物之情，通天下之志。……高祖受命维新，八州同贯，制氏全出于羌人，迎神犹带于边曲。及彦、何（彦之推，何妥）驟请，颇涉雅音；而继想闻《韶》，去之弥远。” ❺杜佑《通典乐序》：“周衰政失，郑、卫是兴；秦、汉以还，古乐沦阙。……而况古雅莫尚，胡乐荐臻；其声哀怨，其状促遽。方之郑、卫，又可远乎？”他讲到唐贞观时候的音乐，认为“人间胡戎之乐，久习未革，”是一种缺点。

廷《雅乐》说话的人。

此外，唐太宗在贞观二年（628）曾发表他自己对于音乐的看法，他一方面认为音乐是教育人民的一种工具，另一方面他只承认“人心”能反映政治，他并不承认音乐有一定的哀乐内容，能直接反映政治，也不承认音乐对于政治能起什么决定的影响。可以说，他的看法，是与以前嵇康的看法，有着共同之处。作为统治者，有这样的看法，就会影响到政府对于音乐所取的态度。他要利用音乐，但他并不害怕民间音乐，也并不重视民间音乐❶。魏徵的看法和唐太宗相同。在一方面，他们否定音乐之有感情内容，音乐之能起社会作用，从根本上否定了音乐的阶级性，当然是十分错误的；但在另一方面，他们也就有放弃利用音乐进行统治和放松摧残民间音乐的倾向。这有利于民间音乐的自由发展。可以说，他们的看法，是代表着封建社会上升时期一部分统治阶级比较开明的看法。

【白居易和元稹的音乐思想】　另一派比较进步的音乐思想，可以白居易（772—846）为代表。白居易的音乐思想，主要涉及以下几方面：

首先，他肯定音乐反映政治。他以为政治的好坏，决定人民感情之为和乐或哀怨，而人民感情之为和乐或哀怨又决定民间所产生的音乐之为快乐或悲哀。针对着《雅乐》派之强调古代乐器和古代乐曲，他明确地提出了完全不同的看法。他认为乐器只是发音的工具，乐曲只是音乐思维所藉以表现的形象；音乐的好坏，并不是在于乐器、乐曲之为古代的或现代的；改善音乐，并不在于改变

❶《旧唐书·音乐志》：“太宗曰：礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节。治之隆替，岂此之由？……夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者闻之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦；然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？……尚书右丞魏徵进曰：乐在人和，不由音调。太宗然之。”

乐器、乐曲，而在于改善政治❶。

其次，他强调音乐内容的重要性而把音乐的形式和技术视为次要。他认为学习音乐，应该首先了解其思想感情；要使音乐起出积极的作用，一定要有好的思想感情；善于改变音乐的人，只改变其形式，而不改变其思想感情❷。

此外，他认为宫廷《雅乐》已到了十分衰落的程度，他在一首诗中讽刺《雅乐》家们，大意说，"搞不好《燕乐》的人，才去搞《雅乐》。你们这些人，只会长期空谈乐律而已，你们说，要用这样的音乐，去感动神明，感动鸟类和兽类，那真是梦想！他指着掌管《雅乐》的高级官吏而问，"你们是些什么人？❸"所以，他对当时的《雅乐》和提倡《雅乐》的人们，是取着十分藐视的态度的。

---

❶《白氏长庆集》卷四八《策林六十四复乐古器古曲》："乐者本于声，声者发于情，情者系于政。盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉；政失则情失，情失则声失，而哀淫之音由是作焉。斯所谓，'声音之道，与政通矣'。……夫器者，所以发声，声之邪正，不系于器之今古也；曲者，所以名乐，乐之哀乐，不系于曲之今古也。……故臣以为销郑、卫之声，复正始之音者，在乎善其政，和其情，不在乎改其器，易其曲也。……故臣以为谐神人，和风俗者，在乎善其政，欢其心，不在乎变其音，极其声也。"同书卷三《华原磬》诗，"宫悬一听华原石，君心遂忘封疆臣。果然胡寇从燕起，武臣少肯封疆死。始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣？"又《骠国乐》诗："伏见骠人献新乐，请书国史传子孙。时有击壤老农父，暗测君心闲独语：'闻君政化甚圣明，欲感人心致太平。感人在近不在远，太平由实非由声。……贞元之民若未安，《骠乐》虽乐君不欢；贞元之民苟无病，《骠乐》不来君亦圣。'……"。

❷《白氏长庆集》卷四八《策林六十教学者之失》："故命太常以典礼乐，立太学以教诗书，将使四术并举而行，万民相从而化。然臣观太学生徒诵《诗》、《书》之文，而不知《诗》、《书》之旨；太常工祝，执礼乐之器，而不识礼乐之情。遗其旨，则作忠兴孝之义不彰；失其情，则合敬同爱之诚不著。所谓去本而逐末，弃精而得粗。……学乐者以中和孝友为德，不专于节舞之变，缀兆之度也。"又《六十三沿革礼乐》："苟可以和人心，厚风俗，是得作乐之本矣。……乐者，以易直子谅为心，以中和孝友为德，以律度铿锵为饰，以缀兆舒疾为文。饰与文可损益之，心与德不可斯须失也。"

❸《白氏长庆集》卷三《立部伎》诗："《立部》贱，《坐部》贵。《坐部》退为《立部伎》，击鼓吹笙和杂戏。《立部》又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵！圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇！欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚！工师愚贱安足云，太常三卿(太常卿一人，少卿二人)尔何人！"

但由于阶级的限制，白居易的音乐思想有着一定的局限性。他虽然看到音乐的政治性，音乐内容的重要性及当时宫廷《雅乐》的毫无价值等等，比起当时空谈复古的《雅乐》家们来，有着一定的进步意义；但是，他仍旧只能站在统治阶级的立场来看这些问题。白居易自己能弹古琴，爱听古琴、琵琶、阮咸、筝、觱篥等乐器的演奏，爱听歌唱，又爱听《霓裳羽衣》、《高调凉州》、《绿腰》、《水调》、《何满子》、《都子歌》等乐曲❶，一方面音乐生活的亲身体验使他能不同于一般文人，不至于毫无条件地接受《雅乐》派极端的复古思想；但另一方面，阶级的限制却又使他不能真正看清民间音乐的发展道路。他对古代音乐有着相当的幻想。他对古代音乐，特别赞美❷，他嫌当时的某些音乐为不够古❸，他批评当时的艺人太不懂古代音乐❹。从这种好古的心情出发，他就认为当时的音乐已经太多了，他主张应该加以抑制❺。从他所写的诗歌中，又可以看出，他对少数民族音乐与汉族音乐之间的融合是取反对态度的❻。另外，在强调思想内容的时候，他将乐器、乐曲和音乐技术，视为无足重轻；这又陷入于儒家思想的极端的一面，而不能有利于音乐文化的合理

---

❶均有诗。　❷《白氏长庆集》卷五《听弹古渌水》："闻君《古渌水》，使我心和平。"又《清夜琴兴》："心积和平气，本应正始音。……正声感元气，天地清沉沉。"　❸《白氏长庆集》卷三《五弦弹》："尔听五弦信为美。吾闻正始之音不如是。正始之音其若何？朱弦疏越《清庙》歌；一弹一唱再三叹，曲淡节稀声不多；融融曳曳召元气，听之不觉心平和。人情重今多贱古，古琴有弦人不抚。更从赵璧艺成来，二十五弦（瑟）不如五。"❹同书卷三《华原磬》："梨园子弟调律吕，知有新声不知古。"　❺《白氏长庆集》卷四八《策林六十二议礼乐》："臣伏闻礼减则销，销则坏；乐盈则放，放则崩。故先王减则进之，盈则反之，济其不及而泄其过，用能正人道，反天性，奋至德之光焉。国家承齐、梁、陈、隋之弊，遗风未弭；故礼稍失于杀，乐稍失于奢。伏维陛下虑其减削，则命司礼者大明唐礼；防其盈放，则诏典乐者稍抑郑声。如此，则礼备而不偏，乐和而不流矣。"　❻同书卷三《法曲歌》："《法曲》《法曲》合夷歌，夷声邪乱华声和；以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知《法曲》本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。"

发展。

总的说来，白居易的音乐思想，一方面肯定了音乐的政治作用以及音乐内容的重要性，给与当时已经冒出头来的唯美主义、纯技术观点以有力的打击；另一方面，他揭穿《雅乐》的腐朽性，对极端的复古主义者有着一定的距离。但在他自己的思想中，仍有着保守的一面；他的理论，还是落在时代的后面，而且有其脱离实际的一面，对当时的音乐发展并不能起出多少推进的作用。

白居易的好朋友元稹(779—831)，在音乐思想上，也与白居易相接近。他也藐视《雅乐》。他也反对少数民族音乐和外国音乐，他对古代音乐也有相当的幻想。但他却曾明确地承认，他是爱好民间音乐的；他认为民间音乐有极大的政治意义❶。在这些方面，他在一定程度上，是超过了白居易的看法。

隋、唐时期，唯物主义进步的哲学总潮流是在和中国固有的宗教神秘主义与外来的佛教唯心主义作斗争。音乐思想方面的藐视《雅乐》，可以说，就反对固有的宗教神秘主义说来，有着支援的作用；但由于音乐思想本身带有好古的意味，它的作用并不能彻底。至于音乐思想方面之所以没有提到佛教音乐，则一方面可能由于佛教本身并没有形成唯心主义的音乐思想体系，另一方面，也可能由于佛教在音乐实践中，其主要倾向是取民间现实主义的音乐作

---

❶《元氏长庆集》卷二四《立部伎》："宋、晋、郑女歌声发，满堂会客齐喧歌。珊珊珮玉动腰身，一一贯珠随咳唾。顷向圜丘见郊祀，亦曾正旦亲朝贺。太常《雅乐》备宫悬，九奏未终百寮惰。𢡟滞(音不和)难令季札辨，迟回但恐文侯卧。工师尽取聋昧人，岂是先王作之过？宋沇尝传：'天宝季，《法曲》哀曲忽相和。明年十月燕寇来，九庙千门虹尘涴。'我闻此语叹复泣，古来邪正将谁奈？奸声入耳佞入心，侏儒饱饭夷、齐饿。"又《骠国乐》："古时陶尧作天子，逊遁亲听《康衢歌》；又遣遒人持木铎，遍采讴谣天下过。万人有意皆洞达，四岳不敢施烦苛。……秦霸周衰古官废，下堙上塞王道颇。共矜异俗同声教，不念齐民方荐瘥。……教化从来有源委，必将泳海先泳河。是非倒置自中古，《骠》兮《骠》兮谁尔诃！"

为它自己的养料，加以利用，还不至于引起思想家们的重视。

结　语

在两晋、南北朝期间，阶级矛盾和民族矛盾的发展曾推动着中国音乐文化的发展。各方面出现了新的萌芽，突破了旧的形式。两汉以来已经发展到一定高度的中国民间音乐，至此吸收了新的血液，又有了新的力量。各族人民长期共同斗争与生活联系，促使音乐文化上不同的因素，以汉族文化为中心，逐渐趋于融合。隋、唐政治上的统一，为音乐文化上进一步的融合提供了有利条件。而音乐文化上进一步的融合则使隋、唐时期包含各种民间音乐的《燕乐》特别繁盛起来。

在隋、唐《燕乐》中间，以其新的面貌出现的歌舞音乐仍然是发展中的主流，它在整个音乐文化过程中间仍起着主导的作用。配合着歌舞音乐的要求，新乐器被创造，旧乐器被改进，外来乐器被吸收；民间不断产生的《曲子》在艺术上得到了提高；从汉代一路发展而来的，由声乐、器乐与舞蹈三者总合而成的《大曲》曲式，此时也得到了提高和丰富；即使某些器乐曲调，如琵琶独奏曲《霓裳》、《六么》、《凉州》等等，也都是根据了已有的歌舞曲调加工改编而成。反映在宫廷的《燕乐》方面，则在第八世纪前期占有特殊重要地位的《坐、立部伎》几乎全由歌舞曲调构成。

但在宫廷歌舞音乐极盛的时候，也就是歌舞音乐在人民的艺术生活中逐渐退居次要地位的时候。正如吕振羽在他的《简明中国通史》中所说，“唐代吸收了民间的形式和技巧，但阉割了它的内容。❶”唐宫廷在《坐、立部伎》中演出的歌舞已与人民的生活完全

❶吕振羽《简明中国通史》346页。

脱离；它失去了人民的支持，即使在形式上多么地富丽堂皇，在技巧上多么地高超完美，终于不能不渐渐由衰落而至于消失。更适于反映时代的人民生活，更能符合时代的要求，适于更好地藉以起出战斗作用的新兴的艺术形式，如说唱，如戏剧，已在民间逐渐成长起来；《杂剧》在此时虽然还没有能在宫廷《燕乐》中间取得重要地位，但它的专业地位却也已得到了初步的承认。以后经五代而至于宋、金时期，说唱与戏剧将得到更高的发展；隋、唐歌舞音乐所拥有的丰富的曲调将逐渐适应着新兴的艺术歌曲、说唱音乐和戏剧音乐的要求，经过适当的加工，而继续发挥其作用。

第六编　辽、宋、西夏、金

（公元 937—1279）

第十一章　概　　况

北宋统一了中国以后，随着农业生产的恢复和发展，工、商业也得到了迅速的发展，大都市更为兴盛，市民阶层的力量日益壮大起来。都市成为民间音乐汇集的中心。劳动人民从各方面创造的音乐艺术，在适宜的环境中得到了更好的发展机会。分散的活动得到了集中，各个的经验得到了交流，原来在较小范围中流行的音乐艺术向着更广大的范围传播。同时，与都市的发展相适应，产生了反映城市人民生活的丰富多彩的音乐。多种的艺术歌曲、说唱音乐、百戏和歌舞音乐、戏剧音乐以及器乐等纷纷出现。在戏剧音乐方面，在长时期间，北方确立了杂剧，南方确立了戏文，都已远远超过了初期发展阶段，突破了地方戏的局限范围，带有较高的综合性与艺术性而成为全国人民共同欣赏的重要艺术。多种音乐艺术，不但各自拥有不少的专业艺人，而且专长不同音乐艺术的艺人也各自有其专业的组织。

曲子经过了长期广泛的流行，已渐渐受到一部分词人和音乐

家的注意。他们与自然形态上的艺术相结合，从劳动人民的生活和劳动人民创造的各种形式的歌曲中吸取了滋养，从而创造出许多优秀的作品。

在金军南侵和宋、金对峙期间，在南方形成了临安(今杭州)一带的音乐文化中心，在北方形成了由中都(今北京)到平阳(今山西临汾)一带的文化中心。两者互相渗透而同时又各自有其特点。后来的南、北曲两大音乐巨流，在这时期已在孕育、形成之中。

理学在宋代的哲学思想上占有支配的地位，而宋代复古主义的音乐思想则与理学有着密切的联系。自宋以后，这种复古主义的音乐思想，一直支配着宫廷的雅乐活动和音乐政策，对于封建统治起了一定的维护作用，在音乐文化发展的过程中起了一定的阻碍作用。

毫无疑问，复古主义是有利于巩固封建统治的；某些宋代学者对于古代音乐的研究之所以特别产生兴趣，也显然是为了支持其复古主义。但就其客观效果而言，则他们在研究工作中所取得的成就，其中有一部分也包含着积极的因素。而另一些进步的和从现实出发的学者的贡献则更加巨大。除此以外，在宋代新兴的金石学中，对某些古代乐器所作的实测和考释，也有着一定的价值。

宋代在科学技术上的发展，对于当时的音乐文化的发达也起了相当的作用。例如音乐书谱的刊行，乐器制造技术的提高等，都与科学技术上的发展分割不开。

宋代在器乐上也有显著的发展。最值得注意的，是适应了歌唱艺术的发展，吹乐器和拉弦乐器有着更加流行的趋势。

第十二章　曲子—词的更大发展

一、民歌和民间曲子

民歌和民间曲子是在群众口头上广泛流行的。前面已经说过，曲子是人民在自己创造的大量民歌曲调中自己进行了选择加工，形成了若干艺术性较高的音乐形式，然后加以着重推荐和运用的。因之，民歌和曲子，同是人民的创造。而被推荐的曲子，则有着更多被填入新词的机会，得到更广泛的应用。到了某些曲子流入城市，得到文人注意，开始有文人参加填词工作的时候，民间的曲子，应该早已经过了相当悠长的一段发展时期。而文人对某些曲子的填词，只能视为在这些曲子的发展过程中间较晚时期出现的产品。

民间无名作者对曲子的填词，现在留存的不多。这是由于文献记载的工具，掌握在封建文人们手里；而封建文人们由于阶级的偏见，常视民间的歌词为“俚俗”，不大予以重视，不把它们记载下来；所记载下来的，常只是他们从民间学会之后自己所写的歌词。但尽管如此，我们从不少文人（比起人民群众来，文人其实还是极少数）所写的大量曲子歌词看来，仍然可以断定，那些更早出现的，最初文人据以填词的原始民间样本，曾是何等的丰富。

关于曲子，宋王灼在《碧鸡漫志》中曾这样说：

> “盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”

他一方面说明曲子历史来源的久远，另一方面，又说明曲子在宋时的广泛流行。正因为曲子产生于民间，发展于民间，所以他除了能说出当时流行的情况以外，对它兴起的时代，只能作一个大概的估计。

【民歌和民间曲子的现实性和战斗性】 民歌和民间曲子有着强烈的现实性和战斗性。有些是反映农民起义的诗歌，如：

来时三十六，　　去后十八双；
若是少一个，　　定是不还乡。

——《宣和遗事》载宣和四年宋江题诗。

这首诗表现了1122年宋江所领导的农民起义队伍中三十六位英雄之间的友爱。他们立誓，同去同来，决不让一位弟兄遭害；为了救出自己的弟兄，牺牲性命，在所不惜。这是何等可贵的阶级感情！

有些是讽刺统治阶级的曲子；例如下面的两首：

宰相巍巍坐庙堂，说着经量，便要经量。
那个臣僚上一章，头说经量，尾说经量。」❶
轻狂太守在吾邦，闻说经量，昼夜经量。
山东湖北又抛荒。好去经量！胡不经量！

——《一剪梅》。

这首《一剪梅》曲子是揭露淳祐年间劳民伤财的"经量"制度的。"经量"制度，在名义上算是为了清查土地所有权，以便合理地平均赋税；但是，在实际上，却是一种"轻狂"的扰民行为，受到灾荒，应该免税的地区，倒不去经量了。民间的曲子，清楚地揭露了这种制度的剥削实质。

❶在一首分上下阕的曲子词中，用」符号分开上下阕。下同。

洪迈被拘留，稽首垂哀告敌仇。
一日忍饥犹不耐，堪羞！
苏武怎禁十九秋？」
厥父既无谋，厥子安能解国忧！
万里归来夸舌辩，村牛！
好摆头时便摆头！

——《南乡子》。

这首曲子词痛快淋漓地鞭挞了在金人面前屈节的南宋使臣洪景卢。

有反映民族矛盾的民歌和民间曲子，如：

胡孙死，闹啾啾，也须还我一百州。

——《古今风谣》卷一载宋淳熙末《莎衣道人歌》。

当时对宋朝进行侵略的金王死了，金统治集团内部为了争夺王位而引起纠纷。人民在这首歌谣中，对金统治阶级内部的斗争，表示了嘲讽和轻蔑；同时，对收复失地，表现着必胜的决心和乐观主义的精神。

将军奉命即须行，　　塞外领强兵。
闻道烽烟动，　　腰间宝剑匣中鸣。

——《柘枝引》。

从这首曲子词中，可以看出，当宋朝受到金人侵扰的时候，人民在外患面前，精神奋发，表现了爱国主义的英雄气概。

有些是反映人民生活的民歌和曲子，如：

月子弯弯照九州，　　几家欢乐几家愁！
几家夫妻同罗帐，　　几家飘散在他州！❶

---

❶见明冯梦龙所编《山歌》卷五。但此歌的部分歌词，南宋杨万里已经听到，见于其《诚斋诗集·朝天续集》卷三十。另宋人话本《冯玉梅团圆》中也已载有此歌词，称之为"吴歌"而且明确指出"此歌出自我宋建炎年间"(参看傅惜华选注《宋元话本集》)。

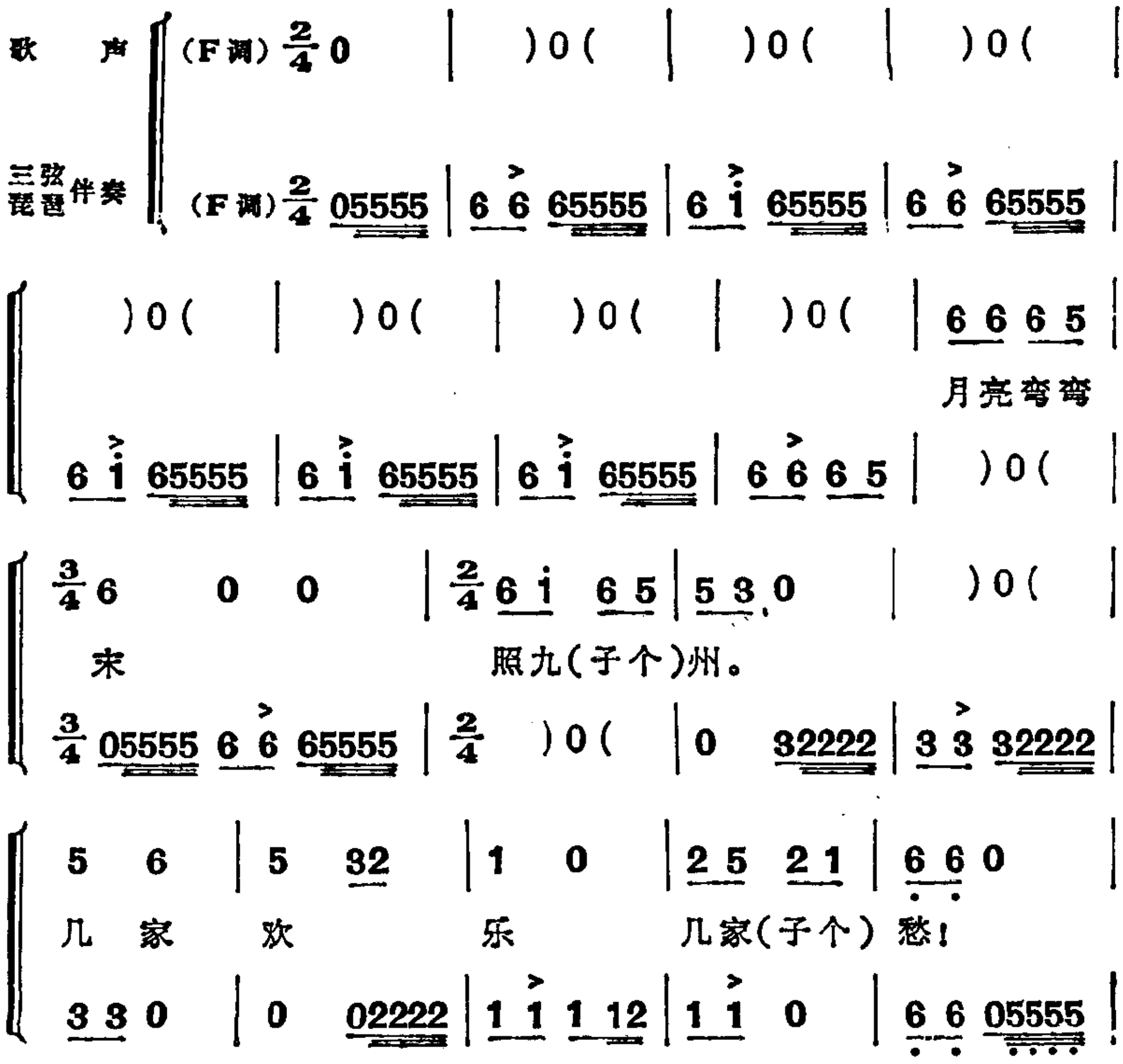
旧时代人民为生活所迫，在异地过着流浪生活，这是极为普遍的事。所以，非但南宋人民唱这歌，即使到了解放以前，在南方说唱音乐《弹词》里面，还可以听到这一歌曲——歌词大同小异，称为《山歌调》(曲例 6)。

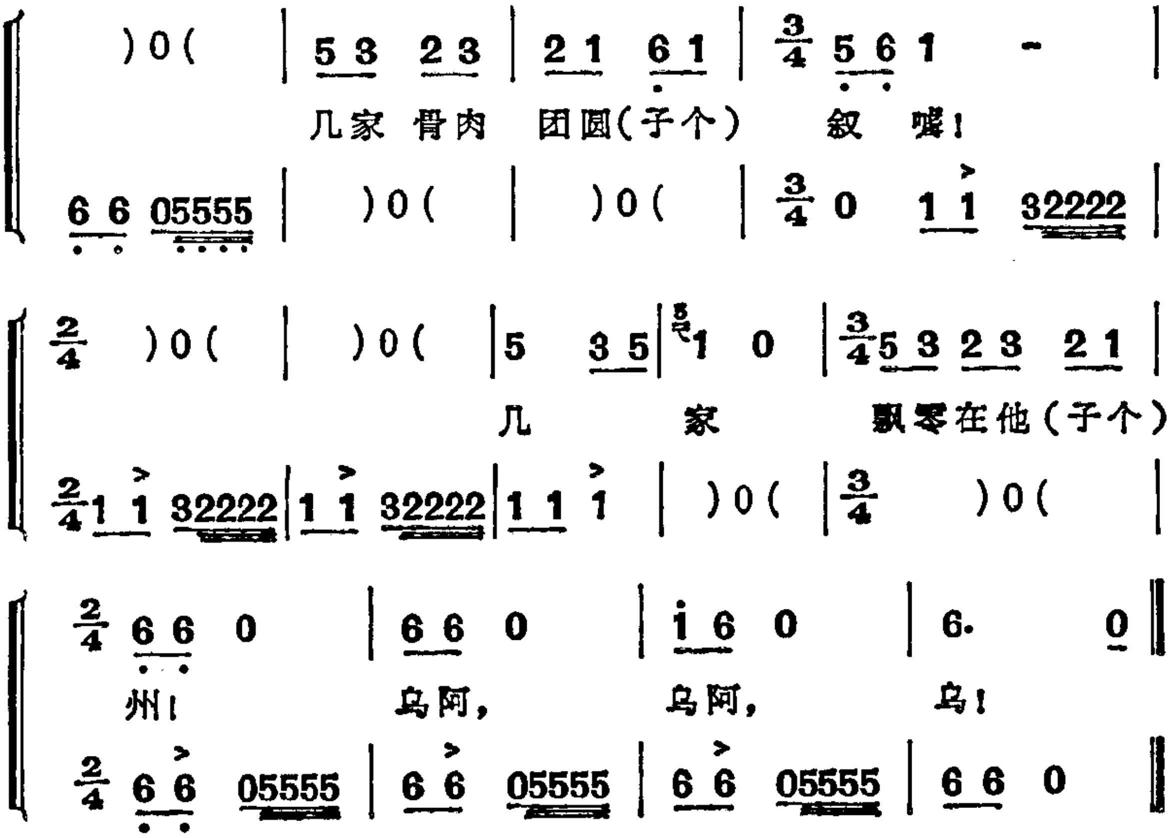
曲例 6

山 歌 调

弹词用旧曲

薛惠萍唱，1951





> 张哥哥,李哥哥,大家着力一齐拖。
> 一休休,二休休,月子弯弯照九州。
>
> ——南宋杨万里《竹枝序》前小序。

这是南宋诗人杨万里(1127—1206)在夜间乘舟时听到拉纤船夫们唱的一种劳动号子。对于船夫们唱这种号子的目的和所表达的情调,杨万里有着相当的理解,说是为了调节疲劳,歌声是凄凉婉转的;在唱法上,由一人领唱,众人帮腔的❶。旧时代的劳动人民,在被压迫之下,在饥饿的边缘上进行劳动,在用以调节疲劳的歌声

❶"盖吟讴啸谑,以相其劳者。……其声凄婉,一唱众和。"

中，不能不反映出他们悲惨的生活处境。

说盟说誓，说情说意，
动便春愁满纸。
多应念得脱空经。
是那个先生教底？」
不茶不饭，不言不语，
一味供他憔悴。
相思已是不曾闲，
又那得工夫咒你！

——《鹊桥仙》❶

在这一曲子中，追求真挚爱情的女主人公，对男子的假情假意，表示出怀疑的心情。这是对旧社会中男女不平等的普遍情形的揭露。

【民间曲子的创作繁荣，成为多种音乐形式的主要构成因素】隋、唐以来，歌曲需要反映的生活内容，愈来愈复杂，描写的方式，愈来愈要求多样，描写的手法，也愈来愈要求细致。适应了现实的要求，民间新的歌曲体裁——曲子，就不断涌现出来。敦煌发现的唐代曲词，五代时编成的《花间集》❷中所包含的曲子词，虽然都已有相当不小的数目，但仍然可以想见，得到寺院保存或见于个别文人所编词集中的曲数，比起民间所曾流行的全部曲数来，仍不过是九牛一毛，其代表性是很不全面的。

到了宋代，民间的曲子，得到了更多文人的注意。仅就模仿民间曲子的形式而写作歌词的知名词人看来，已有二百多人；仅就他们所根据的词牌❸看来，已有八百七十个以上。文人方面模拟作

❶见《齐东野语》卷十一。此词为蜀中妓所作。　❷前有后蜀广政三年(940)欧阳炯叙。　❸符合某一曲调的一个歌词形式，称为一个词牌。每一词牌的存在，就说明了一个民间创作的歌曲形式的更早出现。

品产生的盛况，正足以说明以前和当时民间歌曲创作方面的活跃情形。民间不断创作歌曲，文人所可据以模拟的歌词形式也就愈来愈多样。所以，在文学史方面所见到的词创作的繁荣，在音乐史方面，应该视为由民间歌曲创作的繁荣所导致的一种结果。

单个的曲子，固然可以用来描写一定的内容，也可以用来单独地演唱，但除此之外，在需要反映比较复杂的题材，以满足多种生活环境中各色各样人们的要求的时候，宋人除继承了一部分前代的作曲方法之外，又会把多个曲子组合在一起，使之成为一个符合于艺术逻辑性的新的整体形式，以达到上述目的。这样，在更高的音乐艺术形式中这类单个的曲子就成为基本的构成因素。在下面第十四章中，我们将见到，有些民间艺人除了曾根据某些生活的音声，创作新的乐曲，和对某些已有曲调曾进行了再创造，以不断增加单个曲调的积累之外，又曾如何创造出用多个曲子组合而成的各种较大型的新的曲式。

宋代由于商品经济的发展，大都市的繁荣，市民阶层的力量更加壮大。他们对文化生活的要求，对于曲子的创作和大型新曲式的创造，也有着一定的推动、扶植和集中的作用。若说唐以前的大型曲式，如汉后的相和大曲，唐代的大曲和法曲较多是由一个曲调的反复及其前后的穿插变化组成的话，则从宋代开始，由多曲组合的新形式，就有着更好的发展条件，而前代和当时的民间曲子的创作，则是它构成因素的主要来源。

【词牌的变化】　同一词牌，为了要求适合于表达不同的情调，有时就会想出一些艺术形式上的变化，如“减字”、“偷声”、“摊破”、“犯调”等。关于这种艺术形式变化，下面只用几首封建文人所写的词来说明。仅从下引几例来看，已可看出，文人所写的词，由于阶级局限性，其所表达的内容，往往是些描写男女思情、风花雪月，

或歌颂统治阶级的作品，都是应该批判的。这也可说明，到了封建文人大量利用了词的艺术形式来表达他们的阶级感情的时候，已是民间词的音乐艺术被歪曲运用而趋向没落的阶段。

“减字”和“偷声”都是在歌词节奏上简化和加繁的手法。举《木兰花》词牌三种形式的歌词为例：

唐毛熙震填《木兰花》词： 掩朱扇、翠箔， 满院莺声春寂寞。
宋吕渭老填《减字木兰花》词： 雨帘高卷， 芳树阴阴连别馆。
宋张先填《偷声木兰花》词： 云笼琼苑梅花瘦， 外院重扉联宝兽。

匀粉泪，恨檀郎，一去不归花又落。」
凉 气 侵 楼，蕉叶荷枝各自秋。」
海 月 新 生，上得高楼没奈情。」

对斜晖、临小阁。前事岂堪重想着？金带冷，画屏幽，宝帐慵熏兰麝薄。
前 溪 夜 舞，化作惊鸿留不住。愁 损 腰 肢，一桁香消旧舞衣。
帘波不动银缸小，今夜夜长争得晓！欲 梦 荒 唐，只恐觉来添断肠。

“摊破”是在原调的基础上加添乐句的一种手法。举《摊破浣溪沙》和《摊破丑奴儿》为例：

唐 张 曙填《浣溪沙》原调词： 枕障熏炉冷绣帷，二年终日苦相思。
南唐李璟填《摊破浣溪沙》词： 菡萏香消翠叶残，西风愁起绿波间。

杏花明月尔应知。」
还与韶光共憔悴！不堪看！」

天上人间何处去？旧欢新梦觉来时，黄昏微雨画帘垂。
细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨！倚阑干！

后唐和凝填《丑奴儿》原调词： 蝤蛴领上诃梨子，绣带双垂。椒户闲时，
宋赵长卿填《摊破丑奴儿》词： 树头红叶飞都尽，景物凄凉。秀出群芳，

竞学樗蒲赌荔枝。」 从头䙆子红编细，裙窄金丝。
又见红梅浅淡妆。也罗，真个是可人香！」兰魂蕙魄应羞死，独占风光！

无事颦眉，春思翻教阿母疑。
梦断高唐，月送疎枝过女墙。也罗，真个是可人香！

"犯"的一般意义，就是把属于几个不同词牌的乐句联接起来，形成一个新的曲牌。例如。《四犯翦梅花》就是由《解连环》、《醉蓬莱》、《雪狮儿》、《醉蓬莱》各词牌的乐句依次联接而成；因前后四次变换，所以称"四犯"。举《四犯翦梅花》为例：

> 宋刘过填《四犯剪梅花》词❶：（《解连环》第七、第八句）水殿风凉。赐环归，正是梦熊华旦。（《醉蓬莱》第四、第五句）叠雪罗轻，称云章题扇。（《雪狮儿》第六、第七句）西清侍宴，望黄伞、日华宠辇。（《醉蓬莱》第九、第十句）金券三王，玉堂四世，帝恩偏眷。」（《解连环》第十二至十四句）临安记，龙飞凤舞。信神明有后，竹梧阴满。（《醉蓬莱》第十六、第十七句）笑折花看，橐荷香红润。（《雪狮儿》第十六、第十七句）功名岁晚，带河与，砺山长远。（《醉蓬莱》第二十一至二十三句）麟脯杯行，狨荐坐稳，内家宣劝。

"犯"的另一种意义，是转调或转调式。例如南宋姜夔所作的《凄凉犯》为"仙吕调"犯"双调"即"夷则羽"转"夹锺商"❷。

【长短句词同诗的关系和区别】　词的中间，有一部分，在形式上，与唐人五言、七言诗，根本没有差别。例如唐刘禹锡(772—842)的《纥那曲》词：

> "踏曲兴无穷，　　调同词不同。
> 愿郎千万寿，　　长作主人翁。"

这正是一首五言绝句。又无名氏《小秦王》词：

> "柳条金嫩不胜鸦，　　青粉墙头道韫家，
> 燕子不来春寂寂，　　小窗和雨梦梨花。"

---

❶历来词学家，常把他们所见到的文人中最早的填词者当作词牌的首创者。清万树在所写《词律》中，即指此曲牌为刘过所创造。这是掩盖了这一事实：文人填词以前还有他所根据的劳动人民的创造。我们不宜予以同意。又此词内容，为歌颂南宋的统治者，并无足取；仅以此词牌缺乏其它例子，所以用它。　❷F 调的 re 调式转 C 调的 sol 调式。参看《宋姜白石创作歌曲研究》第 41 面。

这是一首七言绝句。又宋孙光宪《竹枝》词：

"门前春水(竹枝)白苹花(女儿)，
岸上无人(竹枝)小艇斜(女儿)。
商女经过(竹枝)江欲暮(女儿)，
散抛残食(竹枝)饲神鸦(女儿)。"

这也是一首七言绝句。所不同的，是在它每句的第四、第七字后，有"竹枝"、"女儿"等没有意思的状声字，作为"和声"(帮腔)而已。词调中有齐言诗体，这是一种情形。

另一种情形，是：有些同名之曲，其歌词在较早时期，曾以齐言诗体的形式出现，在较后的时期，却又以长短句的杂言词体的形式出现。例如《凤归云》一曲，其名称早见于唐崔令钦《教坊记》(756后)所列的曲名中。《乐府诗集》卷八十二载有唐滕潜所作《凤归云》词二首。其第一首为：

"金井栏边见羽仪，　梧桐树上宿寒枝。
五陵公子怜文彩，　画与佳人刺绣衣。"

前后两首都是七言绝句。但宋柳永所写的《凤归云》词，则为长短句词体。此词分前后叠，作：

"(向深秋)，雨余爽气肃西郊。
(陌上)夜阑，襟袖起凉飔。
天□残星，流(电)未灭，(闪闪隔林梢)。
(又是)晓鸡声断，(阳乌光动，渐分山)路迢迢。」
(驱驱)行役，(苒苒)光阴，蝇头利(禄，蜗角功名)，
(毕)竟成何事，谩相高！
抛掷云泉，(狎)玩尘土，(壮节等闲销)！
(幸有)五湖烟浪、(一船风月。会须归)老渔樵。"

从歌词形式看来，两者之间，差异甚大。究竟是异曲同名呢，还是同曲的两个形式——由前一形式发展成后一形式呢？视为同曲的

不同形式，有较大的可能性。因为在减字、偷声和摊破等手法混合运用之时，这种变异形式之产生，是不足为奇的。减字是减少歌句字数，在音乐上，是以多音配一字，将某些字的节拍拖长；偷声是增加歌句字数，在音乐上，是分割少数的音，用以配合多数的字，使每字的音，相应缩短；摊破是在歌句间插进歌句，在音乐上是增加新的乐句或扩展原有乐句。这些手法结合起来，可以引起极大的变化。这种变化，在宋代，早已在经常运用之中。歌词形式的变化，正体现着音乐艺术形式之发展。

但是不是所有的词，都是从诗体改变而成的呢？恐怕未必尽然。过去的确曾有人以为，词是从诗演变而来。他们以为，在歌唱诗的时候，原来是一字配有多个乐音的，把这些音乐都填上了字，就成为长短句的词了。宋朱熹就有这样的看法。他说：

> "古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句。今曲子便是。"

清方成培在《香研居词麈》里也说：

> "唐人所歌，多五七言绝句。必杂以散声，然后可被之管弦，……此自然之理。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。"

方成培所谓"散声"，就是朱熹所谓"泛声"，同样是指他们设想中的字后歌腔而言。照他们的想法，词并不是一种新的歌词形式的创造，而仅是由诗体脱胎而来的一种诗的"又一体"；由诗到词的发展过程，无异是在歌唱风格上由一字多音转变为一字一音的过程；后来的千百词牌都是产生于其前对某些诗句的不同唱法。这种设想，是非常玄虚的。若词牌脱胎于诗体，则在现有数百词牌中，应该有绝大多数，在经过了区分正、衬字的简单手续以后，可以还原为诗。但这是办不到的。词牌的句式，千变万化；诗的句式，一般比较整齐。在句法上，除了极少数与诗体比较接近的词牌以外，从

绝大多数具体的词牌上，很难看出它们与诗体有何共同之点。在用韵上，唐代律、绝诗特别流行，它们毫无例外，都协平声韵，一般是自始至终，一韵到底；但唐宋的词牌，则很多用的是仄声韵，而且有些词牌，中间换韵，亦有平、仄韵交换的情形。此外，在所用的词汇上，在表达的风格上，在流露的气韵上，词比之于诗，也有其不同之处。所以，长短句词脱胎于五七言诗的说法，是不能置信的。

从远古到明、清，诗词新形式的出现，常和音乐形式的新的创造，不能分开。从无数词牌中间，既有着少数被原封不动保留着的诗的形式，又有着少数由诗的形式改变而成的中间形式，而特别多的，则是与诗体很不相同的崭新的词的形式。所以如此，是由于音乐上既有继承，又有发展；既有熟悉的旧调，又有新的发现；既有改编，又有新的创造。朱熹等过于强调继承的一面，以至抹煞了创造的一面。其实，音乐上的新的创造，在历史过程中，一向是连绵不断地有着发展的。到了一定的历史阶段，新的音乐形式大量得到了人们的注意，其歌词形式一下子得到了文人们的公认，就成为新的诗体、词牌、曲牌等等。如此设想，可能去事实不远。

【词牌的类别】　有很多词牌，其牌名有着引、序、慢、近、令、歌头、促拍等字样的，都曾是大曲中间的一个构成部分。这些名词，都标志着词牌的不同类别。宋王灼在《碧鸡漫志》(1149)里曾说，“凡大曲就本宫调转引、序、慢、近、令。”关于这些专用名词的确切意义，历来还没有明确而统一的解说。但若与上述唐代大曲的结构形式对照比较，则可以知道，《碧鸡漫志》对这些名词，是依照它们在大曲中前后的次序排列的；它们代表着宋人给予大曲中占有前后不同位置的不同遍数的名称；它们的意义是可以大概知道的。

引——如《婆罗门引》、《阳关引》[1]；可能是大曲中“中序”开始

[1] 今《九宫大成南北词宫谱》中的《阳关引》是散板曲，用作大石调套曲的引子。

的部份，亦即歌唱开始的部份，相当于后来的引子。

序——如《莺啼序》；可能是“引”后紧接着的头一个慢曲的专称；曲调比较长，后来统称为慢曲❶。

慢——如《浣溪沙慢》、《木兰花慢》；曲调比较长，是比较抒情的❷。

歌头——如《歌头》、《水调歌头》、《六州歌头》；是慢曲的另一名称。

近，近拍——如《诉衷情近》、《扑蝴蝶近》，亦称近拍，如《郭兴郎近拍》、《隔浦莲近拍》；可能是慢曲以后，入破以前，在由慢渐快部份所用的曲调❸。

令——如《浪淘沙令》、《六么令》、《十六字令》、《调笑令》；其狭义可能是专指曲破部份所用的节奏较快的曲调而言；其广义则是泛指一切较短的曲调而言❹。

捉拍——如《捉拍丑奴儿》、《满路花捉拍》；即促拍或簇拍，是大曲曲破中节奏极快的曲调。

在有些词牌的名称中残留着这种有关大曲中间的乐曲类别的字样。可见，宋代的有些词牌，是唐代大曲中的某些音乐片段的分开运用。把若干这种片段联接起来，便成大曲，让大曲中这种片段单独存在，便成单个的词牌。

---

❶今《九宫大成南北词宫谱》中牌名末尾用序字之曲，大都曲调较长，节奏较慢，用一板三眼，或加赠板，如《惜奴娇序》、《倾杯序》等。 ❷《九宫大成南北词宫谱》中以“慢”字题名之曲，大都曲调较长，节奏较慢，或用散板，或用加赠板的一板三眼，如《声声慢》、《红林木慢》等。 ❸王易《词曲史》(1944)：“谓近于入破，将起拍也。”今存以“近”字题名的曲牌，大都比慢曲为短，节奏或用散板，或用加赠板或不加赠板的一板三眼，其节奏还是偏于慢的。 ❹今存以“令”字题名之曲，有长有短，有快有慢，但短而较快的曲调占大多数。

二、词人的曲子

【对词人曲子价值的估计】 丰富多彩的曲子，虽然主要为劳动人民所创造，但真正为劳动人民创作的曲子，却很少被保存下来。封建社会中，文化既为统治阶级所垄断，其结果必然是如此。今天所能见到的宋代曲子，大都是文人或词人所写的许多曲子词，很少附有曲调。一般所谓词人，都是文人。从文学史的角度看来，词人学习了劳动人民所创造的曲子歌词，突破了五言、七言的律诗、绝诗的旧有成规，获得了一种新的诗歌表达形式，这虽然可以视为一种进步，但从音乐史的角度看来，则前人所创造的音乐形式，后来到了词人手里，脱离了人民的生活实践和音乐实践而作为诗歌形式被模拟的时候，由于阶级的局限性，就暴露了一些缺点。这从以下几方面可以看出:

1. 词人的曲子在思想内容方面与人民生活有着一定的距离。虽然有少数词人，如辛弃疾等，在词的形式中，抒发了爱国热忱，有着一定的民主性；但从大多数词人的现存作品看来，则所反映的，很少是广大人民健康、朴素的思想感情，而绝大多数却是抒发个人的情绪。其中描写倚翠偎红、男欢女爱、带有庸俗色情意味的，确实是占绝大多数，而且在情调上也偏于软媚。比起前面所引的一些民间曲子来，在现实性与战斗性方面，就大有逊色了。可能在唐代民间说唱与现存敦煌变文之间也存在着同样的距离。这一问题，在今天民间音乐得到大量发掘的时候，就可以看得更清楚了。从今天民间收集到的歌曲看来，有一些还是好的。但从文人或市民所编辑的歌词集，如冯梦龙的《山歌》、颜自德的《霓裳续谱》等，其中所载某些曲牌的歌词，则即使与现存的某些民间歌曲属于同一曲牌，而在内容上，却往往更多颓废的因素。这一问题，值得引

起我们注意。过去劳动人民既然没有条件将自己的作品用书面流传下来，我们研究古代劳动人民的创造，就不得不参考书本上所载词人所写的词而推知其所根据的，以前人民所创造的曲子曾是何等地丰富。但词人的词，即使在描写技术上有所提高，究竟不能代表劳动人民的创造，在内容上则有了极大的局限性。

2. 在词牌的使用上，因缺乏目的性而流于形式的模拟。民间的歌词所以要配合一定的词牌，原是为了需要应用一定的曲调。词人根据曲牌所填的词，虽然也有可以歌唱的，但绝大多数则不是为了歌唱；这愈到后来愈是如此。不是为了歌唱，则词牌的应用，就失去了它音乐上的作用，而仅仅成为文学上对某些形式的依附；这种形式，有时反而会限制诗人自由发挥的可能性。

3. 孤立地使用单个曲牌填词，是在词人间最为普遍的情形。原来在大曲前后结构中有一定地位的，因之在表达上要求有一定特点的词牌，便失去了它的本来面目，而大多数被填入了一般较多抒情性的词句。从音乐的角度看来，这在很多时候，可能引起内容与形式之间的矛盾。

4. 词人依据存在的歌词形式而归纳出来的定型的词牌，有其脱离实际发展的一面。从今天所能见到的劳动人民应用曲牌（相当于宋代的词牌）的实际情形中，可以见到，曲牌在劳动人民手中，是既有相对的稳定性，又有变化上一定的灵活性的。他们为了表达一定的内容，根据适当的曲牌，编成歌词。这种歌词，往往既大体符合旧有曲牌形式，又不完全符合旧有曲牌形式的细节。因之，随着新内容、新歌词的出现，最常见的情形是：既有一部分旧有音调被利用，又有一部分新的音调被加入，旧的音调被改变。唐、宋劳动人民应用词牌的情形，应该也是如此；否则，那些同一词牌的很多“又一体”，是产生不出来的。劳动人民善于为了内容，根据旧

曲，相当自由地配上新词，因此引起音调上的改变；词人则大多只能死扣住一些仅仅符合某些音调形式的某些歌词形式，一字不多，一字不少，用字平仄，大体不变，甚至不惜改变内容去迁就这些形式。在劳动人民手里，同一曲调，可以伸缩，产生出句数不同，每句字数不同，每字字调不同的长长短短的多种变异形式，而且这种变异形式的孳生，常在不断继续之中；而这种词牌的变异形式，一到了词人手里，就往往被称为"又一体"，被视为神圣不可侵犯、只能严格遵守的许多死的框子。前者符合于音乐随着生活而发展的规律，体现了音乐发展的持续过程；后者只抓住发展过程中一些个别例子，企图把它们牢牢保持，而忽视了音调的发展对反映前后不同时代、不同生活内容所能有的重要作用。

总之，词人的歌词，由于阶级局限性，由于生活的面比较狭窄，由于保守思想相当浓厚，由于缺乏对音乐生活的实践，并不能充分利用劳动人民在其广阔的生活天地里创造出来而又不断发展的音乐形式，也并不能很好地利用劳动人民为了结合生活情节的曲折发展而创造出来的各种大型的艺术结构形式。

当然，过去的词人和词学家们，集中了很多有关词调形式的例子，留下了一些有关歌词与音调关系的知识，又根据他们的看法，提出了一些带有总结性的理论；并且，根据他们从劳动人民学习所得的经验，能将诗歌的写作方法，向前推进了一步；这些，都是有着参考的价值的。但同时也不能不看见他们的局限性。应该知道，若以词人的填词来代表劳动人民对曲子的全部创造，则是很不适宜的。

三、南宋词人姜夔和张炎

南宋词人中以精通音乐知名的，有姜夔和张炎。

【姜夔】 姜夔(约1155—1221)，字尧章，别号白石道人，江西鄱阳人。他的父亲曾经在汉阳做过官。父亲死后，他寄居汉阳姐姐家里将近二十年，度过了他的青年时期。他自己没有做过官，却常游历各地，和达官贵人往来，靠他们的资助而生活。自1176至1206年的三十年间，他走过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方，游览了许多名胜。在姜夔所处的时代，淮河以北的广大地区被金兵占领，江淮一带，也受着金兵的骚扰。当时南宋小朝廷已建立了几十年。南宋君臣以屈辱的手段换得了苟且偷安，却穷奢极欲、过着腐化享乐的生活。姜夔以在野的身份，面对着山河残破、朝廷荒淫无耻的局面，不能不发生感慨。但他一生过着依附于封建阶级的寄生生涯，生活圈子很小，离开了实际斗争，离开了人民大众，对于社会不能有深刻的了解。所以在他的词中，一方面反映着爱国情绪和对金统治者压迫下的中原人民的同情；但在另一方面，则又反映着阶级局限、精神苦闷，以及逃避现实的倾向。

姜夔不但能写词，而且还懂得乐理，并且能自己作曲。他懂音乐，写的词能唱，在词人中间，有其独到之处。为了照顾歌词与音乐的关系，他比别的词人更多注意格律，这是可以理解的。他曾创作了不少新的词调，称为“自度曲”，他又曾记录了一些旧曲，为之配上歌词。这些，都有“旁谱”。载有这些乐谱的《白石道人歌曲》，至今仍是音乐史上极为宝贵的资料。举其创作曲《杏花天影》(曲例7)和《扬州慢》(曲例8)为例❶。

《杏花天影》作于1187年。作者在1186年冬天，乘船由沔口(现在的汉口)出发，在1187年年初路过金陵(即现在的南京)；到了金陵，他怀想起古代文人和歌妓的恋爱故事，欣赏着美丽的春天

❶曲调见《宋姜白石歌曲研究》45、49页，1957年音乐出版社出版。

风景，又看到自己在飘泊生活中间，前途渺茫，心中不禁产生一种留恋、感伤的情绪。这是他这一作品的生活内容。他在这里所创造的音乐形象，也的确能很深刻地反映这样的内容。但这样的内容，就在当时，也只能代表封建文人无聊颓废的感情。今天尤其应该予以批判。在音乐形式上，本曲分前后两叠；后叠除了开头一句的音调略有变化以外，大体上是前叠音调的重复。

《扬州慢》作于1196年。在接近这年年底，一天傍晚的时候，作者路过扬州，面对着战后雪地里田野荒凉的景象，听到悲壮的军乐声音，他对金军的侵略战争，起了厌恶的心情；同时，想到过去太平时期文人与当地妓女的恋爱关系，他心中又起了一种感慨的心情。音乐形象和感情内容，结合得相当紧密。在内容上，想到"胡马窥江"，不是义愤填膺，而是丧气害怕，而且还以不能依翠偎红，"难赋深情"为恨，是颓废到了极点。在音乐形式上，本曲也分前后两叠，但后叠比起前叠来，在音调上有着极大的变化。

作者虽然有其音乐创作天才，但其作品的内容则一般都是属于个人感伤情绪的抒发，包含着颓废的因素。这是为其阶级地位和生活范围所决定的。

【张炎】　张炎(生1248)，字叔夏，他在所著的《词源》中，曾用相当的篇幅，讨论了有关音乐的问题。关于他所讨论的有关乐律的问题，将见于下文第十九章中，这里暂不提。值得注意的，是张炎对填词和音调的关系相当重视。他曾提到他的父亲张枢，说他每写了一首歌词，一定要请一位歌唱家试唱一遍，然后根据歌唱的要求，再进行修改❶。他认为作词首先应该符合音谱的要求❷；他认为

❶《词源·音谱》篇："先人晓畅音律，……每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正。"　❷同上："词以协音为先。音者何？谱是也。"

写不能唱的词是白费心思❶。在理论上，他似乎并不主张为音谱而音谱，而是主张以对内容的构思为主，写成适于表达内容的熟练的词句，然后配合音谱的。他似乎以为写词要能符合表达内容和配合音谱两方面的要求，才是好的作品❷。他的这种看法，可以说，基本上是相当正确的。但在实践方面，则见得他有着过于苛求符合音乐格律的偏向。即使对他所特别推崇的、精通乐律的、曾当过大晟乐府的提举官的周邦彦(1056—1121)，他也并不认为他所写的词能完全符合音乐的要求❸。他引证他父亲在协律问题上非常严格的例子，认为连一个字的声母韵母的应用，都不能忽略。这在一方面显示了他未免重视形式，到了神秘化的程度；另一方面又显示他对他父亲为了注意形式而改变内容的做法，非但并不反对，而且还极力予以赞扬❹。过去资产阶级的学者们，对张炎的词学理论，估计过高，常常举出其对张枢改词协律的例子，作为应行学习的好榜样。这是我们所不能赞同的。

张炎除了强调填词与音调的关系之外，又在《词源》的《讴曲旨要》、《音谱》、《拍眼》等篇章中讲到一些与音乐上唱法、咬字、拍子、曲式等方面有关的问题；例如他在《讴曲旨要》所说，“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔”，已初步提出了后来艺人们所说的“字正腔圆”的要求。可惜的是，他在这些方面讲得过于简单；他的文章中

❶同上:“述词之人，若只依旧本之不可歌者一字填一字，而不知以讹传讹，徒费思索。当以可歌者为工；虽有小疵，亦庶几耳。” ❷《词源·杂论》篇:“词章先宜精思；俟语句妥溜，然后正之音谱。二者得兼，则可造极元之域。” ❸《词源》卷下引言:“美成负一代词名，……而于音谱且间有未谐。可见其难矣。” ❹《词源·音谱》讲到他父亲张枢遵守音谱的情形，说，“又作《惜花春起早》云:‘琐窗深’，‘深’字意不协；改为‘幽’字又不协；再改为‘明’字，歌之始协。此三字皆平声。胡为如是？盖五音有唇齿喉舌鼻，所以有轻清重浊之分，故平声字可为上入者此也。”“深”、“幽”与“明”有着相反意义的字，可以仅仅为了声母韵母在歌唱上的效果关系而互相转换。这是以改变内容迁就形式的显明实例。

来有许多当时流行、而后人不容易理解的音乐术语。对于这类术语，过去有些资产阶级学者曾企图予以"阐明"，但大都是咬文嚼字、脱离实际，企图光从字面上，用个人主观的推测去解决问题，几乎没有成绩可言。

四、保存的情况及其对后来的影响

关于许多词牌的歌词形式，文学上有许多词人的词选，大量的保存着。关于词牌的理论，也有一些断片的记载。至于在音乐方面，则具体曲调实例，虽然很不全面，但仍有相当多的资料可以参考。首先，我们的劳动人民，有着继承传统，不断予以发展的优良习惯，有着利用艺术形式表现自己生活的能力。他们善于吸收前代艺术的成果，根据当时他们自己的要求，加以适当的改变，而把他们新的创造放进后来的新的艺术形式之中。宋代的曲子的音调，通过《唱赚》、《诸宫调》、《南北曲》、《昆曲》❶、器乐❷以及别的乐种存留到今天的，不在少数。它们直到今天，还有着参考的价值。另外，在佛教和道教的宗教歌曲中间，也存有一些曲子的音调❸。它们被填进了宣传宗教迷信的歌词，在悠长的时间中，显然曾起过麻痹人民的消极作用；而经过了与宗教歌词的结合，在旋律和表现上可能也受到了一定的损伤。但作为音乐形式，仍有其参考价值。这些东西，仍有待于我们的清理和改进。

下面再举一首曲子词的音调为例：

《念奴娇》，苏轼(1036—1101)词；传统曲调，系根据《九宫大成

---

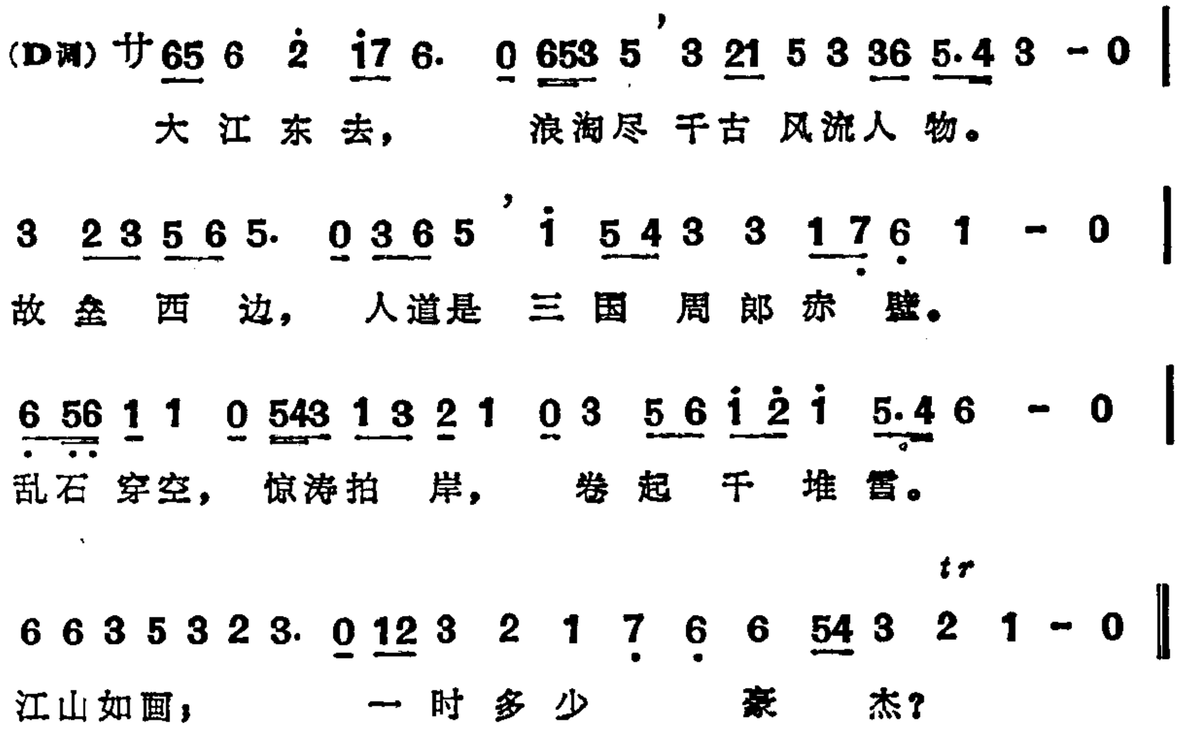
❶《九宫大成南北词宫谱》(1746)和流行《昆曲》曲牌中，有不少是宋代词牌的发展形式。❷器乐曲如在《苏南十番鼓》、《西安鼓乐》的曲牌中，有些从名称上看来，是与宋代曲子音乐有关。❸佛教中有些赞，道教歌曲，如青城山《全真正韵》中所载的有些歌曲，从它们的歌词形式看来，是与宋代曲子有关。

南北词宫谱》译出。歌词作者苏轼，一生几遭贬谪，大部分时间是做地方官。他有着接触人民生活和祖国山河的机会。他的一部分作品，反映了政治问题，社会问题，表示了他对人民的深厚同情，对黑暗政治的无情指谪，有着一定的民主性；但地主阶级地位仍不能不为他的创作打上阶级的烙印。他既有积极的儒家入世的人生态度，又受到消极的佛老出世思想的影响。他传到现在的歌词作品虽然很多，但配有曲调的则为数很少。这里举《念奴娇》为例（曲例 9）。❶

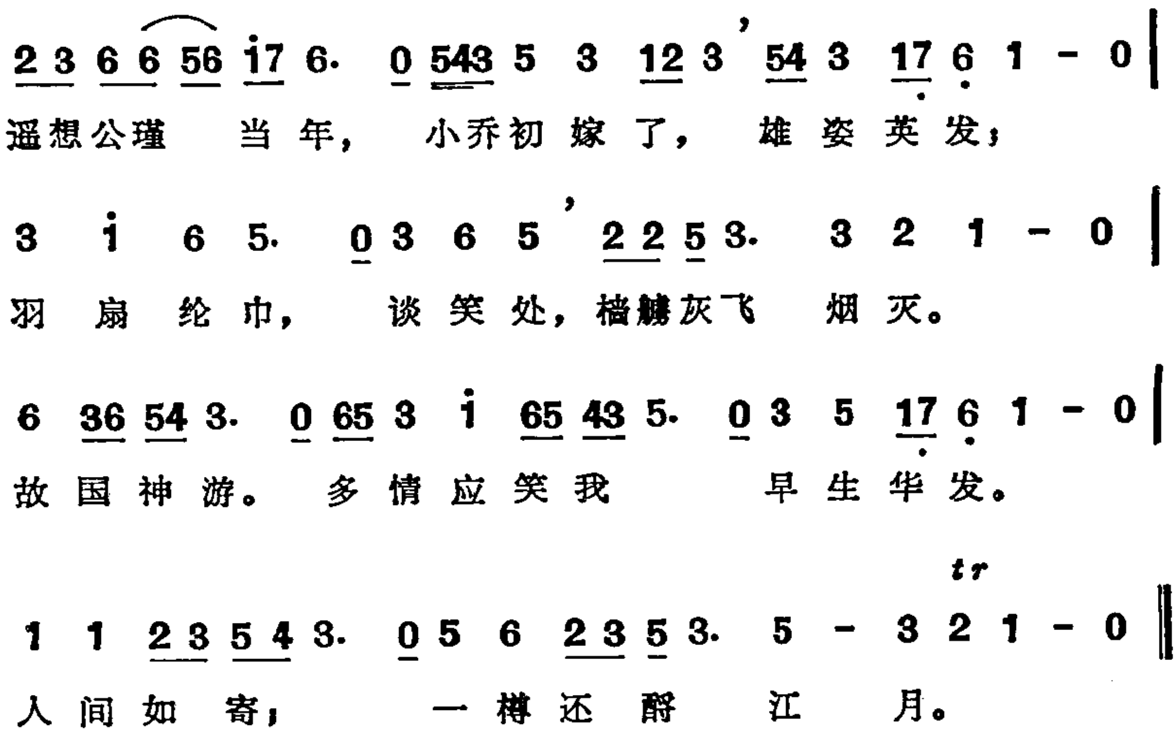
曲例 9

念　奴　娇

宋 苏　轼（1036—1101）词
《九宫大成南北词宫谱》曲



❶本书对解放后已在出版物中发表过的曲谱，均暂从省略；仅列未经发表过的曲谱。



这是一首抒发个人感慨的歌曲。歌词作者用豪迈的笔调，描写如画的江山，回忆着历史中战争的故事，归结到人生虚幻的颓废思想。虽然如此，这首歌曲在其描写风景和故事的部分，还有着健康、昂扬的气概。后代封建文人所谓“关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去，’”❶ 正是指此曲而言。从我们今天看来，这是一个精华糟粕夹杂的歌曲，在无数宋代词人萎靡不振的作品中间，它还可以算作一个比较好的作品。

❶《历代诗余》卷 115 引俞文豹《吹剑录》。

第十三章　市民音乐的勃兴

【城市音乐活动情况】　宋代工、商业空前发展，出现了不少繁盛大城市；如汴梁（河南开封）、成都、兴元（陕西南郑）等成为国内贸易的中心，广州、泉州、明州（浙江宁波）、杭州等成为国际贸易的中心。经济的发展，阶级和民族矛盾的尖锐化，促进了音乐艺术的发展；繁盛的城市，给音乐活动以广阔的天地；集中的人口，经常提供了广大的听众，对音乐艺术的现实性、艺术性、群众性、社会性、多样性，起着不断推进的作用。就是在这样的条件下，宋代的市民音乐形成了它争奇斗艳的局面。

【艺术活动的场所】　大城市的城里城外，适应着商业的需要，产生了许多商品交易的集中点，称为瓦子、瓦舍或瓦市。在瓦子里有许多用栏杆围起来的民间艺术演出的场子，叫做“勾栏”或“游棚”。在北宋首都——汴梁的几个瓦子中，就有勾栏五十余座，其中较大的，可以容纳数千观众❶。南宋初期，皇帝（高宗）跑到南方，他带去的军士多西北人；最初官吏们为了满足军士们空闲时娱乐的要求，在杭州城内外创立了瓦舍，招集各种民间艺人在其中表演❷。后来仅仅临安一地，城内外的瓦舍，就多至二十三处。其中

---

❶孟元老《东京梦华录》(1147) 卷二《东角楼街巷》条：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚、里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。”　❷吴自牧《梦粱录》(1274)卷十九《瓦舍》条：“杭城：绍兴间驻跸于此；殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军士暇日娱戏之地。”

仅仅北瓦一个瓦子就有勾栏十三座❶。在这样的瓦子勾栏中间，不管风雨、寒暑，天天进行着艺术活动，吸引着无数市民、手工业者、小商贩、军士、农民、商人和官吏子弟等观众❷。除此之外，在一年四季中，每逢元旦、元宵等节期和一些寺观举办的宗教节日，也有较广泛的民间艺术活动。

【专业艺人和专业组织】 无疑，这时候很多民间艺人已是专业的了。有的艺人，只在一个瓦子的一座勾栏中表演，终身不去别的地方❸。除了在勾栏固定场所进行表演的艺人之外，各地还有在热闹、宽阔之处流动演出的艺人，当时称“路歧人”；路歧人中间，也有不少杰出的人才❹。

艺人们有着专业的组织，称为“社会”；其由编写说书话本的艺人组成的社会，则称为“书会”。临安一地，光表演音乐和歌舞等艺术的“社会”，就有几十个❺。而各社艺人的人数，则有多至一百余人，以至三百余人的❻。可以想见，与农民生活有着联系，与市民群众生活打成一片的艺术，有着相当丰富的生活源泉，其内容是比较充实的；艺人们在群众面前，公开竞赛，在各自的专业组织里面，不断进行经验的交流，也是很有利于艺术形式和技巧的提高的。

【丰富多彩的音乐艺术】 瓦子里表演的艺术，不仅是音乐，除了音乐以外，还有武术、弄虫蚁、商谜和许多别的玩意儿。但光就

---

❶周密《武林旧事》(1290前)卷六《瓦子勾栏》条载有瓦子名称二十三处，并且说，“北瓦内勾栏十三座最盛。” ❷孟元老《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》条：“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。” ❸《西湖老人繁胜录》(约1253)说，小张四郎，“一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场。” ❹《武林旧事》卷六：“或有路歧，不入勾栏，只在要闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’。”又《梦粱录》卷二十：“若唱嘌耍令，今者如路歧人王双莲、吕大夫唱得音律端正耳。” ❺《梦粱录》卷一：“姑以舞队言之：如清音、遏云、掉刀、鲍老、……各社，不下数十。 ❻《西湖老人繁胜录》：“清乐社，有数社，每不下百人；……福建鲍老一社，有三百余人；川鲍老亦有一百余人。”

音乐艺术而言，也是非常丰富多彩的。略举其中比较重要的，已具备了五大类不同的形式：

1. 歌曲方面，有叫声、嘌唱、小唱、唱赚、赚等乐种；
2. 歌舞方面，有舞旋、舞剑、舞判等节目；
3. 说唱方面，有说话四家，又有鼓子词、诸宫调等重要曲种；
4. 戏剧方面，有傀儡、影戏、杂扮、杂剧、院本、南戏等剧种；
5. 器乐方面，有大乐、细乐、清乐、小乐器、独奏等乐种。

而且除此之外，在当时称为百戏或散乐的杂技中，有些也用音乐伴奏；在有些玩意儿，如猜谜等的活动中，有时也用器乐伴奏；❶酒肆、茶肆、卖糖者也有用器乐或声乐来吸引买客的。❷可见，音乐艺术在这时候除了专业表演之外，又与民间的日常生活广泛地相结合。

---

❶《都城纪胜》："旧用鼓板吹《贺圣朝》，聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜。"　❷《梦粱录》卷十六："向绍兴年间，卖梅花酒之肆，以鼓乐吹《梅花引》曲破卖之。……今之茶肆，……敲打响盏歌卖。"又卷十三："洪进唱曲儿卖糖。"

第十四章　艺术歌曲和说唱音乐的发展

一、艺术歌曲的发展

在以前各代中，我国的劳动人民结合着生产斗争和阶级斗争，曾不断创造出许多民歌和劳动歌曲，而且不断进行选择、加工；随着经济的发展，又从民歌的基础上，创造出各种艺术性较高的歌曲形式，为发展更高的其他音乐形式，如歌舞大曲等提供了条件。这样，在我国劳动人民集体创造的民间音乐中，就不仅有着简单的民歌形式，而且有着艺术性较高的其他种种音乐形式；我国的民间音乐，非但不限于业余活动，而且普遍有着专业分工的事实出现。

宋代的歌曲，就其艺术形式而言，主要有以下五种：

（一）【叫声】　叫声，北宋时候已有，是根据民间各种歌吟和卖物之声，运用了当时作曲的手法，而创造出来的一种歌曲形式❶。所谓歌吟，已是人民生活在人民自己的头脑中的反映的产物；所谓卖物之声，是人民生活中直接产生的旋律因素。当时有所谓《耍曲儿》，可能是属于前者；所谓《叫果子》，可能是属于后者。两者的本身，原来是比较朴素、简单的，即使经过了创造性的处理之后，而形

---

❶《都城纪胜》："叫声，自京师起撰；因市井诸色歌吟、卖物之声，采合宫调而成也。"又宋高承《事物纪原》，"嘉祐末(1063)，仁宗上仙，四海遏密，故市井初有《叫果子》之戏。其本盖自至和(1054—1055)，嘉祐(1056—1063)之间叫《紫苏丸》，乐工杜人经《十叫子》始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间于词章，以为戏乐也。"

成了叫声，也还并不一定成为大型的歌曲❶。特别可以注意的，是《叫果子》的广泛流行，表示了人民对宫廷禁令的抗议——宋仁宗死后，宫廷禁止音乐活动，民间在《叫果子》形式的掩护之下，照样进行歌唱活动。❷

（二）【嘌唱】 嘌唱，产生于民间，是根据已有的小型歌曲，如令曲小词，在演唱中同时进行了音乐上的变奏加工而形成的一种歌唱方法和由此产生的一种新的歌曲形式。它演唱时，是有鼓声伴奏的。它和叫声相近，但又有所区别。叫声与嘌唱，都可以独立演唱，但也可以在叫声的前面加上了嘌唱而以两者结合而成的另一种歌曲形式出现❸。

（三）【小唱】 是从已有的大型歌舞大曲中，选取其慢曲、引、近、曲破等歌唱部份，进行清唱；唱时用板打着拍子；歌唱中充分运用强弱的变化，来加强抒情的效果❹。所以，在小唱中所选用的，已是艺术性相当高的一些传统形式的歌曲。

（四）【唱赚及其发展】 唱赚在北宋时已经流行。其伴奏乐器以鼓、板和笛为主❺。关于唱赚情形，《事林广记》有唱赚图（图112），可参考。

在体裁上，那时候的唱赚，主要用缠令和缠达两种不同的

---

❶今存《九宫大成南北词宫谱》中以"叫声"题名的曲牌，大都相当短小，其节奏或用散板，或用一板三眼。 ❷见前引《事物纪原》。 ❸宋程大昌（1123—1195）《演繁露》："即旧声而加泛拍者，名曰嘌唱。"《都城纪胜》："嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与《叫果子》、唱《耍曲儿》本为一体。本只街市，今宅院往往有之。……叫声，……若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之下影带；无影带者，名散叫。" ❹《都城纪胜》："唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破；大率重起轻杀（《梦粱录》卷二十作'轻起重杀'）故曰，'浅斟低唱'；与四十大曲舞旋为一体。"又张炎《词源》："惟慢曲、引、近则不同，名曰小唱。" ❺见《事林广记·驻云主张》："《满庭芳》：……鼓笛令无双多丽，十拍板音韵宜清。……诗曰：鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神？三条犀架垂丝络，两只仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。……"

曲式❶。

1. 缠令　由若干个曲调联接而成；前面有引子，后面有尾声。关于这种曲式结构，虽然不容易从宋代人的作品中找出清楚标明"缠令"的具体实例，但从较后的作品中仍然可以找到不少关于这种曲式被继承下来以后的情形。比如在公元1200年左右董解元写作的《西厢记》中就包含好多套《缠令》。举越调《厅前柳缠令》❷为例，它是由下列几个曲牌构成：

(越调)《厅前柳缠令》：

《厅前柳》2曲，

《蛮牌儿》2曲，

《山麻秸》2曲，

《尾》。

共用四个曲牌，前三个曲牌都重复一次，连尾声，共包括七个曲调。

这种缠令的形式，在南宋初期《赚》的歌曲形式出现之后，又采用了《赚》，而有新的发展。

2. 缠达　缠达，又叫转踏，又叫传踏，是用引子开始，在引子后面，用两个曲调轮流重复演唱而成；这可能是把原来配合歌舞的一种歌曲，用来进行清唱的❸。

【赚】 南宋初期，绍兴年间(1131—1162)，艺人张五牛听到当

---

❶《都城纪胜》："唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为缠达。" ❷参看《古本董解元西厢记》卷六10—11页(1957年古典文学出版社据明刻本影印出版)。原书之例，每套的第一曲，常不标牌名，却在可标牌名处，标上了全套的总名称；本套也是如此。此处原标"厅前柳缠令"，把第一个曲名《厅前柳》放入全套的总名称中间。今为了便于了解，为之分别开来。 ❸宋曾慥《乐府雅词》中，有五套转踏的词，可以参考。这五套是(1)无名氏的《调笑集句》，(2)郑彦能的《调笑转踏》，(3)晁无咎(1053—1110)的《调笑》，(4)(5)无名氏的两套《九张机》。前三套都是用一首七言诗，和一首《调笑令》交互轮流重复，每重复一次，叙述一个古代女子的故事。从有些套前有"致语"，后有"放队"看来，它们是歌舞用的歌曲。

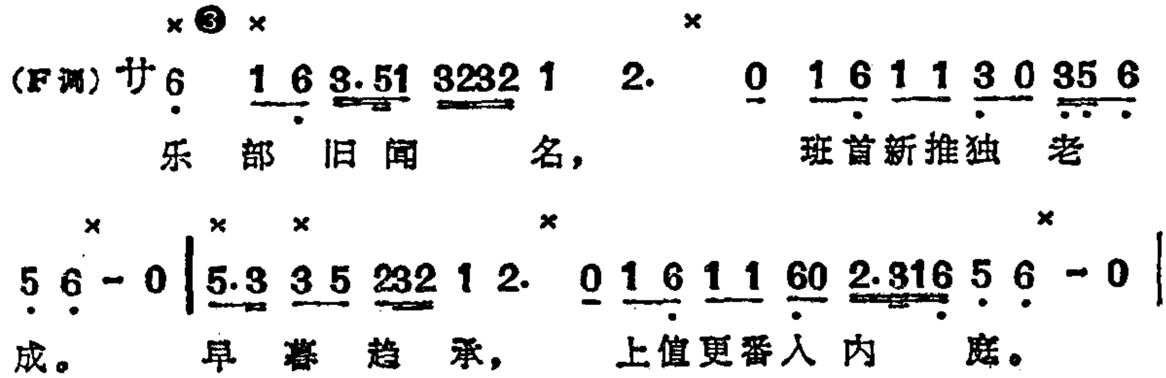
时民间称为"鼓板"❶的一种歌唱艺术中，有分成四段的《太平令》，而创造了一种称为"赚"的新的歌曲形式。这种歌曲，与一般散板或有板的歌曲都有所不同。南宋时人讲到这种歌曲的特点，说在歌唱进行之中，它出于听者意料之外——刚在听者听得津津有味的时候，它却已到末尾；又说，这种歌曲，不宜单独应用❷。

在现存的昆曲中间，特别在昆曲的南曲中间，还保存着不少《赚》的种种变异形式可供参考。《赚》又有着多种名称：或称《赚》，或称《不是路》，或在"《赚》"字前，加上一些形容词，而称为《薄媚赚》、《莲花赚》、《海棠赚》等等。举清洪升(1645—1704)在《长生殿》传奇《偷曲》折中所用的《鱼儿赚》为例(曲例 10)：

曲例10

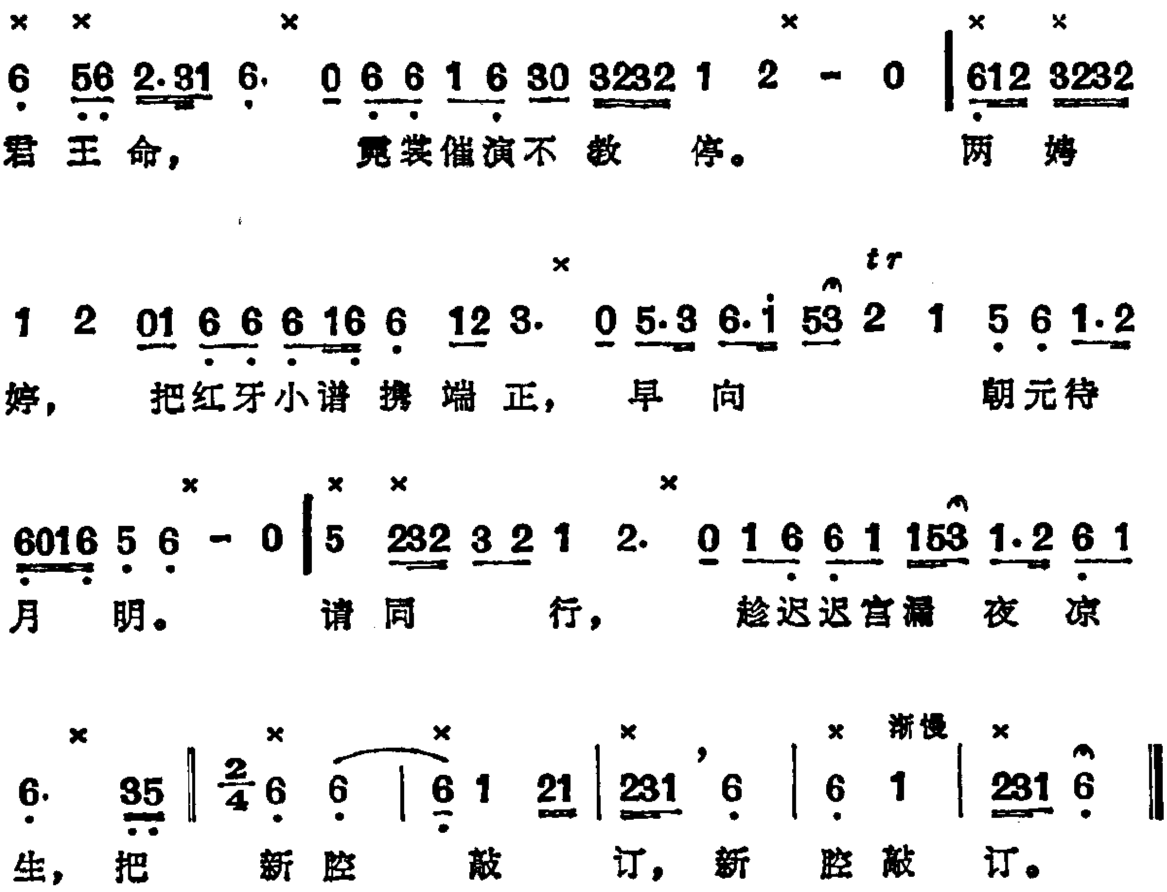
鱼　儿　赚

选自《长生殿·偷曲》折



---

❶据宋吴曾《能改斋漫录》卷一，这是北宋崇宁至政和间(1102—1117)汴梁街市流行的用鼓、板、笛伴奏的一种曲艺。❷《都城纪胜》："中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片《太平令》或《赚鼓板》——即今拍板大筛扬处也——因撰为'赚'。赚者，误赚之意也；令人正堪美听，不觉已至尾声；是不宜为片序也。"《梦粱录》卷二十文字略同，但说明了创作年代为"绍兴年间"。❸"×"是代表拍板的符号。



这种歌曲的节奏，的确有些特别。在节奏形式上，它是散板与定板交错混合应用的一种曲式。说它是散板，它却又有定板的部分；说它是定板，它却又有大部分引用着散板。若在前面唱了有板之曲以后，忽然接唱《赚》，就会给人以一个节奏放松的感觉。《都城纪胜》所谓“即今拍板大篩扬处也，”似即指这种节奏的放松而言。这是《赚》的节奏特点之一。又《赚》在每个乐句的开头，常打三板，三板中前两板是正板，均匀地打在乐句开始连续的两拍上，后一板是

底板，在隔了一些时间之后，打在乐句中第一个小逗的末一音的后面；以后除了依昆曲散板的通例，在每一乐句和逗之后，都打底板之外，在每一乐句的开头，常额外加打均匀的两板。这是《赚》的另一节奏特点。又《赚》的末尾总以一句四言歌词结束；前面一路用散板歌唱到这句四言歌词，便忽然转入一板一眼。这句四言歌词，通常唱三小节(三板)，但有时又可重复唱一遍，便引伸到五小节(五板)。这是《赚》的又一节奏特点。总的说来，《赚》在每句开头均匀地打三板中的前二板时，似乎给人以一个起板的感觉，但唱下去，却是散板；唱到末尾，忽然用一板一眼时，又似乎给人以一个更加鲜明的引入有板乐曲部分的印象，但实际却并不如此，而《赚》的曲牌，就到这里结束了。又从宋代及其后用《赚》的实例看来，《赚》从来不是单独引用的。这些，都与宋人所讲《赚》的特点相符合。可见《赚》的形式自从创始以后，虽象其他曲牌一样，有着旋律上多样的变化，但其基本节奏形式和调式(现存的《赚》都是 la 调式)却是直到今天，并没有多少改变。因为如此，所以我们可以从后来的《赚》的音乐中，看出宋代的《赚》的音乐特点。

【《赚》与唱赚的区别和关系】　《赚》与唱赚的区别，可以说是个体与总体的区别。《赚》是一个单个的歌曲形式；唱赚，无论为缠令或缠达，都是指由若干歌曲连接起来而组成的一个整套的大型歌曲形式而言。唱赚中间，不一定包含《赚》的曲牌。唱赚的流行，远在张五牛还未创造《赚》的单个歌曲形式之前。所以，在早期的唱赚中，是根本没有《赚》的曲牌的。在既创造了《赚》以后，《赚》就有时被应用于《缠令》的大型曲式之中。但并不是所有的《缠令》都用《赚》；后来流行的《缠令》，有的用《赚》，有的不用。

【有《赚》的《缠令》实例】　在《赚》出现之后，在唱赚中间，就出现了有《赚》的《缠令》形式，我们现在仅存的一套南宋唱赚歌词，是

保存在南宋后期人陈元靓所编的《事林广记》中。这套歌词，有着下面的一些部分：

遏云要诀；

遏云致语(筵会用)：《鹧鸪天》；

圆社市语：中吕宫《圆里圆》：

《紫苏丸》，

《缕缕金》，

《好女儿》，

《大夫娘》，

《好孩儿》，

《赚》，

《越恁好》，

《鹘打兎》，

《尾声》。

“遏云要诀”，是讲一些唱赚的规则。它里面讲到《赚》的唱法，大意说：开头一字一拍，第一段打三拍；以后照样唱下去；到了《赚》结束的时候，又打三拍❶。从这里所讲的唱法，又可以显然看出今天昆曲中的《赚》，与宋代的《赚》，在节奏形式上，是完全一致的。

“遏云”，是南宋一个以唱赚著名的专业社会的名称❷；“致语”原来是在歌舞表演开场前所用的音乐，但这里是用于引起其后的歌唱的。《鹧鸪天》是一个曲牌，它在南曲中常用作引子，通常是用散板歌唱的。

“圆社市语”是说明这套乐曲所描写的内容的性质。“圆社”是一种“蹴球”的社；《圆里圆》是这套乐曲的总名。其下所列是构成

❶原文：“入《赚》头一字当一拍，第一片三拍；后仿此；出赚三拍”。　❷《武林旧事》卷三：“遏云社唱赚”。

这全套乐曲的九个曲牌的名称。从牌名看来，这套乐曲，是属于后来的南曲范围的❶。其中《紫苏丸》是南曲的引子，是用散板唱的。其余八个曲牌，连《尾声》在内，都是有板之曲。这九个曲牌在唱赚中间，构成了一套完整的有赚的《缠令》❷。而其前的《鹧鸪天》则是叙述遏云社艺术活动的情形，相当于一个社歌，虽唱在《圆里圆》之前，但不是《圆里圆》全套《缠令》的构成部分。

从这套中《赚》的一段曲词看来，显然可以见得，它在形式上是与前曲例10所引昆曲中的《赚》一样，但它是一个双叠的《赚》——这种双叠的《赚》，在现存昆曲中也有不少实例。若在这段《赚》词中加入节奏符号，并为之改用后来形式，分成两叠记写，则成为下列形式：

《赚》　春游禁陌，0流莺往来穿梭戏；0紫燕归巢，0叶底桃花绽蕊。0赏芳菲，0蹴鞦韆高而不远，0似踏火不着地。0见小池风摆，‖ $\frac{2}{4}$ 荷叶 | 戏 | 水。‖

《前腔》　素秋天气，0正玩月斜插花枝，0赏登高0信料沙羔美。0最好当场落帽，0陶潜菊绕篱。0仲冬时，0那孩儿忌酒怕风，0帐幙中缠脚忒稔腻。0讲论处，0下梢团圆到底，‖ $\frac{2}{4}$ 怎不 | 则 | 剧！‖

这个《赚》，基本上可以分成四段，每段描写一季的情事。从这里，还可以看出它和《鼓板》中分成四段的《太平令》，还有相当的联系。

唱赚，可以说，是宋代流行的最高的艺术歌曲形式，它包含着

---

❶除《好女儿》和《大夫娘》两个曲牌以外，其余的曲牌，均可在《九宫大成南词宫谱》中找到。❷何以知道它是《缠令》？因为关于有赚而同时明确地被称为缠令的套曲，在《董解元西厢记》中有实例，可供对比。

慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲❶、叫声等很多构成因素；换言之，它既包含着传统的艺术歌曲，也包含着当时汉民族、少数民族的民间歌曲、外国歌曲，以及它们的加工变奏形式。在它里面，体现着劳动人民创新的要求与倾向，也体现着他们在这一方面的创造上和表演艺术上的丰富的经验。所以，宋人视唱赚为“最难”，是很有理由的❷。

（五）【《鼓子词》】　《鼓子词》是因歌唱时用鼓伴奏而得名的乐曲。从北宋有些《鼓子词》的内容，并不描述故事的情形看来❸，《鼓子词》在早期也曾以艺术歌曲的形式流行，但愈到后来，就愈看出它渐渐专用于说唱音乐了。

二、说唱音乐的发展

说话和说唱音乐的表演是当时瓦子勾栏中重要的艺术活动。

据南宋时候的记载，当时的说话和说唱音乐，根据所表达的内容的不同，可分为四个派别：

1. 有讲“烟粉”（妇女生活）、“灵怪”（神怪故事）、“传奇”（传说故事）、“公案”（武侠故事）、“铁骑儿”（战争故事）的“小说”或“银字儿”；
2. 有讲佛教故事的“说经”、“说参请”和“说诨经”；
3. 有讲历史故事的“讲史书”；
4. 有仅讲一字一物的“合生”❹。

---

❶番曲，可能是兼指少数民族歌曲与外来歌曲而言。宋曾敏行《独醒杂志》：“先君尝言：宣和末（1125），客京师，街市鄙人，多歌蕃曲，名曰《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等。其言至俚。一时士大夫亦皆歌之。” ❷《都城纪胜》：“凡唱赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。” ❸北宋欧阳修《六一词》有十二月《鼓子词渔家傲》十二首，吕渭老《圣求词》有《圣节鼓子词点绛唇》二首，都不是叙述故事的；南宋也有一些这样的《鼓子词》。 ❹《都城纪胜·瓦舍众伎》条；《梦粱录》卷二十《小说讲经史》条。

特别值得注意的是，在南宋末期的说话中间，有及时反映民族尖锐矛盾和歌颂抗金民族英雄的作品，如《复华篇》、《中兴名将传》等作品，曾鼓动了不少的听众❶。

宋名画家张择端在他所作描写北宋时期汴梁都市生活的《清明上河图》(约作于公元1125年左右)中，曾画出表演说唱音乐的场面(图113)。

关于说唱音乐，劳动人民的作品，被记写下来的很少，也只能从文人的作品中，推知其大概形式。在内容上，即使有一部份文人的作品，具有相当的民主性，但并不能因此认为，它们在广度上和深度上，真正足以代表劳动人民全部的思想和感情。

(一)【《鼓子词》】 流传到今天而能确定为宋代作品的说唱音乐《鼓子词》，只有北宋赵德璘所作的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》一篇❷。内容是叙述张生和莺莺的事；歌词是既有叙述性，又有抒情性的。通篇体裁是由一段散文的讲说和一段曲调的歌唱轮流相间而成；全篇这样轮流相间，共十二次；曲词只用一个，即《蝶恋花》，随着故事的发展，也反覆歌唱了十二次。从其散文讲说部份某些关照"歌伴"定好调子和进行和唱的词句看来，可以知道，这种《鼓子词》，是由三人以上合作表演的。一人讲说或兼唱。除了他以外，另有由若干人组成的"歌伴"同时兼管"和"唱和器乐的伴奏。其伴奏乐器，除了鼓以外，还有管乐器和弦乐器。其管乐器，可能与唱赚那样，用的是笛。吹笛的人，是不能歌唱的。"歌伴"既须同时兼管和唱，则即使只用一个管乐器，一个弦乐器，不用合唱的话，就至少需要三人❸。

---

❶《梦粱录》卷二十："又有王六大夫，……于咸淳年间(1265—1274)敷衍《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷。" ❷见《侯鲭录》卷五。 ❸第一段散文末尾，歌曲前面有"奉劳歌伴，先定格调，后听芜词。""定格调"是指器乐而言。以后每段散文末尾，照例都用"奉劳歌伴，再和前声。"

另有一篇《刎颈鸳鸯会》❶，也是《鼓子词》。其歌唱部份，用到商调《醋葫芦》曲调十次；其讲说部份，不是文言，而是白话，但也有关照"歌伴"的同样一些词句。它可能也是宋代的作品❷。

（二）【《诸宫调》】 《诸宫调》是一种大型的说唱音乐。它与其他说唱音乐，如《鼓子词》等，有着共同之处，就是它们同是由讲说的散文和歌唱的乐曲穿插而成。但它和其他说唱音乐又有显然不同之处——主要是在音乐的结构上。试把它来与《鼓子词》相比。《鼓子词》只用属于一个宫调的一个曲调，反覆地歌唱。它的音乐相当简单；从现有材料看来，它一般只用于描写比较简短的故事，并不接触到比较复杂的场面。《诸宫调》则不然。它是由属于多种不同宫调的许多乐曲构成。它的音乐非常复杂；从现存的几个《诸宫调》歌词本子看来，它一般是用于描写相当复杂的故事，在同一故事中，接触到生活的很多方面；可以说，它常是一种大型的、成本的长篇说唱音乐。形式应该服从于内容，复杂的内容要求有复杂的音乐形式来与之配合；这是完全可以理解的。《诸宫调》中音乐上多样的变化，正可以更好地为它描写的复杂的故事内容服务。

【诸宫调的曲式和特点】 一个整本的《诸宫调》歌词，实际包含着若干音乐曲式的单元；前后单元的变易，常与故事内容情节的变易相一致。音乐形式，能密切地结合故事内容；应该说，这也是作曲上值得学习的优秀传统的一面。从音乐结构而言，形成多个单元的，大概有三种不同的曲式：

1. 单个曲牌，可视为最小型的曲式。
2. 由属于同宫调的一个曲牌的双叠或多叠加上了一个尾声而构成的一种中型的曲式。

---

❶见明刻《清平山堂话本》；《警世通言》亦选此篇，但题名为《蒋淑贞刎颈鸳鸯会》。
❷叶德均《宋元明讲唱文学》："它也是在说唱鼓子词流行时的宋代作品。"

3. 由属于同宫调的若干乐曲联成的、前有引子、后有尾声的全套大型的缠令曲式；这种曲式，往往比较长，其中少数包含《赚》的曲牌的，往往更长。

三种曲式的每曲或每套虽各自属于一个调性，但从这曲与那曲，这套与那套相互的联接关系说来，则是属于不同的调性，而由三种单元曲式用各种形式联接起来而形成的《诸宫调》的总体，当然是多调性的了。所以，可以说，多调性，是《诸宫调》在音乐上的重要特点；《诸宫调》也正是因其多调性的特点而得名。

【诸宫调的创始及其内容】 《诸宫调》的创始，是在公元第十一世纪北宋时期，首创《诸宫调》者，是一位在汴京瓦子勾栏中卖技的艺人，泽州人孔三传❶。仅据文字记载所曾偶然提到的材料来看，《耍秀才诸宫调》，可能是孔三传的作品之一❷。隔了七八十年，那位在绍兴年间创造《赚》的张五牛，也曾创作过一部《双渐苏卿诸宫调》的作品❸。这两位《诸宫调》作者，都是民间艺人。留存下来的《诸宫调》本子很少。《诸宫调》本子没有能得到编书文人的重视，正可以说明其编写者大都不是文人而是民间艺人。

《诸宫调》所曾描写过的内容，从断片记载中所能找到的，至少有以下一些：

1. 崔韬逢雌虎，
2. 郑子遇妖狐，
3. 井底引银瓶，
4. 双女夺夫，

---

❶《都城纪胜》："《诸宫调》，本京师孔三传编撰传奇、灵怪，入曲说唱"。《碧鸡漫志》卷二："熙、丰、元祐间(1068—1093)……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。" ❷《东京梦华录》："孔三传《耍秀才诸宫调》。" ❸《太平乐府》卷九，载元人杨立斋所写《哨遍》散曲小序有"张五牛、商正叔编《双渐苏卿》"之句；在其《鹧鸪天》词中有"啼玉魇，咽冰红，五牛身后更无传"之句。另见元夏庭芝《青楼集》。

5．倩女离魂，

6．崔护谒浆，

7．双渐赶苏卿，

8．柳毅传书。

——以上见《董解元西厢记》开端的歌词。

9．《三国志》，

10．《五代史》，

11．《七国志》，

12．《八阳经》。

——以上见元石君宝《诸宫调风月紫云亭》的歌词❶。

13．耍秀才。

——以上见《东京梦华录》。

14．霸王，

15．卦铺儿。

——以上见《武林旧事》。

16．《西厢记》

——有《董解元西厢记》。

17．赵五娘，蔡伯喈。

——以上见元王伯成《天宝遗事诸宫调》引❷。

18．张协状元。

——见元《张协状元》南戏的开场歌词。

19．刘智远。

——有《刘智远诸宫调》。

20．杨太真。

——有元王伯成《天宝遗事诸宫调》。

即使从这些非常稀少的残存记载，已可约略窥见《诸宫调》所曾描

❶此词中亦提到《双渐赶苏卿》，因已与《董解元西厢记》所提重复，从略。　❷亦提《西厢记》，因已重复从略。

写内容的广泛；与说话相比，上列一些«诸宫调»的内容，至少主要地是涉及“小说”和“讲史书”两类，而在讲史书中，又可以想见，是会有相当篇幅，描写战场故事和英雄事迹的。“说经”一类，虽然有«八阳经»，但并不占重要的地位。

【现存宋、金时代«诸宫调»作品】 现存宋、金时代的«诸宫调»本子，已经很少；连断章残篇在内，至多只有三种。

1．在元无名氏的«张协状元»南戏❶里，有末色所唱的«诸宫调»一段，可能是宋代的«诸宫调»保存在元代戏曲里的一个片段。构成这段诸宫调的曲牌，是以下这些——为了便于分析，我们对每个曲牌，凡可考的，都为之标出类别及其所属宫调的名称：

“(唱)”(南仙吕宫引子)“«凤时春»❷”，
“(白)”，
“(唱)”(南双调引子)“«小重山»”，
“(白)”，
“(唱)”(南越调引子)“«浪淘沙»”，
“(白)”，
“(唱)«犯思园»”(所属宫调不可考)，
“(白)”，
“(唱)”(南商调引子)“遶池游”，
“(白)”。

可以看出，这段«诸宫调»是由一节唱腔和一节白口轮流相间构成的。它是由南曲构成，是在南方流行的南方作品。它所用的曲牌大都是比较短小的引子——这几个引子现在都是用散板歌唱的。从曲式而言，则它前后是用属于不同宫调的曲牌联接起来的；这就构成了«诸宫调»的曲式特点。这个作品的创作时期，虽然现在难

❶载在«永乐大典»。 ❷«九宫大成南词宫谱»作“奉时春”。

于明确肯定，但从其所用曲调及其曲式看来，则可以视为《诸宫调》中最为原始的形式。

2. 无名氏的《刘智远诸宫调》❶残本。其中所描写的，是五代时在中国西北部应州❷、太原一带发生的一个故事。故事内容大概是如此。刘智远贫穷无依，到处流落，后来到小地主李家，与李三娘结婚，作赘婿。他受尽了两个小舅子的虐待，无法生活下去，便到太原投军。他妻子李三娘继续受着李家兄弟的虐待。后来，刘智远发达了，成为岳节度使的女婿。就此一步步得到了兵权，也得到政权。最后，他回到李家村，把李三娘接出去，共享富贵。故事中间，如刘智远在初期流落生活中遇到地主恶霸欺凌人民的时候，毫无顾忌，殴打地主——这正符合于劳动人民的愿望；逃荒趁熟，受地主虐待，生活没有出路的时候，走上当兵的路，丈夫出外时，善良的妻子，在娘家受着无穷的苦难，儿子刚生出来就被迫抛弃——这些方面的描写，概括地反映了大多数农民的生活处境，其能赢得当时广大劳动人民的同情和热泪，是毫无疑问的。从这些，可以说，这一作品中，的确包含着具有一定民主性的精华部份；但又受着当时统治阶级思想的支配，也有其时代和阶级局限性。主角是出于破落的官家门第，他命中注定要做皇帝，时时有龙的形象随伴着他，连李三娘和他相爱，也是由于见到了这一预兆。这些是封建迷信的糟粕部份。最后团圆的结局，虽然体现了劳动人民为自己的悲惨遭遇寻找出路的愿望，但这种愿望本身，就也同时体现了它的局限性和不彻底性。

《刘智远诸宫调》残本，是在甘肃西部发掘出来的古代西夏文

❶据《刘智远诸宫调》，1958年文物出版社出版。 ❷应州，相当于现在山西东北部浑源以西的地方。

物之一，大约是十二世纪的遗物。山西的故事，用的是汴梁的音乐形式，在西夏地区流传，而且已有印本，这可以说明古代各地人民在经济上有着频繁的往来，在文化上有着广远的交流，也可以说明这一作品曾得到当时人民普遍的欣赏。

在音乐形式上，这一作品比之«张协状元诸宫调»发展了一步。它包含着以下的一些形式：

a．单个曲调的应用；如，

(歇指调)«永遇乐»重复二次，

(白)。

b．一个曲调二次或三次重复后，接尾声；如，

(歇指调)«耍三台»重复三次，

«尾»，

(白)。

c．同宫调的若干个曲调后接尾声，成«缠令»形式；如，

(仙吕调)«恋香衾缠令»：

«恋香衾»2曲，

«整花冠»2曲，

«绣裙儿»2曲，

«尾»。

(白)。

这个作品，除应用了三种曲式之外，其所用的曲调，比仅用散板引子的«张协状元诸宫调»也复杂得多。所以，它已是诸宫调比较发展的形式。但其«缠令»的结构还比较短小；从现在残存的本子看来，有«赚»的«缠令»一个都没有。从这些看来，很有可能，它的创作，还是在绍兴年间张五牛创造«赚»的歌曲形式之前。

3．«西厢记诸宫调»的作者董解元，是金章宗时候（1190—

1208)的人❶。“解元”二字，在金元之间，是对文人的通称，象后来的人称“先生”一样，并不象明人必以中举首者为“解元”。这一作品，是根据了唐元稹(779—831)《会真记》的故事梗概加以创造发展而成。主要内容是追求恋爱自由、反对封建礼教的束缚，有其民主性的一面；但作品中的主角，是封建社会中的文人，并不能代表劳动人民，他只以个人的取得统治阶级名位来解决个人的恋爱问题，这是其局限的一面。但作者反封建礼教的态度，是十分鲜明的。他一方面成功地塑造了老夫人的形象，以之代表封建礼教的势力，从而揭露它虚伪、残酷、毫无诚意、压迫青年的罪恶本质；另一方面，也成功地塑造了它的对立面——红娘、莺莺与张生，而且在其中更加突出地描写了红娘聪明、豪爽、公正的性格——表现了他们与旧势力的矛盾以及最后的胜利，从而突出了反封建礼教的主题。这的确是一个内容充实、结构宏伟、热情奔放的伟大作品。

长期以来劳动人民在音乐创作、作曲和唱奏技术方面的造诣，已为促进、配合和表演这样深刻、宏伟的作品提供了有利条件。应该说，《西厢记诸宫调》是在音乐上达到了相当高的艺术水平以后才能出现的产物。全本诸宫调，在调性上共用到14个宫调，就是：

正宫、 道宫、 南吕宫、 黄钟宫、 大石调、
双调、 小石调、 商调、 越调、 般涉调、
中吕调、 高平调、 仙吕调、 羽调。

在曲调上，除了同曲调的变体(所谓“又一体”)，连各宫调的《尾声》在内，全书共用到151个基本曲调。利用许多原来配合其他内容、有着具体音乐形象的基本曲调，运用变奏手法，配合另一些新的内容，塑造成另一些新的音乐形象，这是否可能？对这问

❶见元陶宗仪《南村辍耕录》。元锺嗣成《录鬼簿》列他于“前辈已死名公，有乐府行于世者”之列。

题，历史上劳动人民的艺术实践已经作了肯定、明确的回答，而留给我们不少实例，可以证明他们在这方面的确有着丰富的、成功的经验。一个曲调的变体和它所根据的基本曲调，即使在大体形式上，或多或少，有着相通之处；但决不是大部份照样的搬用。在不断进行新创作的同时，利用旧曲调的形式，推陈出新，根据内容的要求，对旧曲调进行大胆的变奏，多方面的突破，乃是古代劳动人民利用旧有基本曲调之所以能够成功的原因。很多变体，都是高度创造性的产物；它们的曲牌名称虽然相同，但从形式、内容和表达效果说来，也很有理由，可以把它们当作另一些新的曲调看待。《西厢记诸宫调》的曲调，连变体在内计算，有444个之多。试想，一个说唱本子，用到444个曲调，它在音乐上，是何等的丰富！这些曲调，都是创造性地加工的产物，其所包含的创作劳动，是何等的巨大！演唱的艺人，至少要能熟悉这么许多曲调，而且还要能深刻表达，以博得听众的赞许，他需要有何等高超的造诣！

在曲式上，《西厢记诸宫调》，也包含三种曲式：

a．单个曲调的应用，如，

　　(仙吕调)《一斛义》2曲，

　　　(白)。

b．一个曲调，重复二次或二次以上之后，接尾声，如，

　　(般涉调)《墙头花》3曲，

　　　《尾》。

　　　(白)。

c．同宫调的多个曲调后接尾声，成《缠令》形式，如，

　　(黄钟宫)《侍香金童缠令》：

　　　　《侍香金童》2曲，

　　　　《双声叠韵》，

《刮地风》，
《整金冠令》，
《赛儿令》，
《柳叶儿》，
《神仗儿》，
《四门子》，
《尾》。
(白)。

《西厢记诸宫调》比之《刘智远诸宫调》，在音乐上，显然又有了更大的发展。这主要可从《缠令》的应用上看出。在《缠令》的应用上，两者的区别，有三个方面：

a、《刘智远诸宫调》残本中，仅有《缠令》3套，依比例推算，全本可有10套左右。《西厢记诸宫调》中的《缠令》，大多数标明《缠令》，有少数虽没有标明，但从曲式上看，可以肯定其为《缠令》；两者合计，全书共有《缠令》43套之多。《缠令》是较复杂的曲式。从应用《缠令》的多少，可约略推知其发展阶段的前后。

b、《缠令》的组织，可大可小。《刘智远诸宫调》中之《缠令》，连尾声在内，最小的仅由3个曲调组成，最大的也不过由5个曲调组成；《西厢记诸宫调》，最小的虽然也有由3个曲调组成的，但较大的却有由10个以上的曲调组成的。从《缠令》组织形式，也可约略推知其发展阶段的前后。

c、在《缠令》中若干曲调之相互关系，也有所不同。《西厢记诸宫调》中的缠令，除了与《刘智远诸宫调》相同，有一般地把几个同宫调的曲调连续起来，后面加上一个尾声的普通组织形式之外，也有一些比较特殊的组织形式。原书对这种组织形式，往往不一定标明《缠令》，可能是意味着它们与一般的《缠令》，有所不同。下

面举三套为例:

(仙吕调)«六么缠令»❶:

«六么实催»2曲,

«六么遍»2曲,

«哈哈令»,

«瑞莲儿»,

«哈哈令»,

«瑞莲儿»,

«尾»。

这里«哈哈令»与«瑞莲儿»轮流重复,已在«缠令»中包含了«缠达»的结构形式。

(黄钟宫)«啄木儿缠令»❷:

«间花啄木儿第一»,

«整乾坤»,

«第二»,

«双声叠韵»,

«第三»,

«刮地风»,

«第四»,

«柳叶儿»,

«第五»,

«赛儿令»,

«第六»,

«神仗儿»,

❶原无«缠令»的总标题,此为作者所加。　❷此总标题亦为作者所加。

《第七》，
《四门子》，
《第八》4 曲，
《尾》。
（白）。

“第二、第三……”都是指《间花啄木儿》曲牌的重复出现而言，在这一《缠令》中用《间花啄木儿》为主要曲调，把它开头，把它贯串在全套中间，与别的曲调轮流交替，又把它作为曲尾；在逻辑上形成了一个相当严密的组织。

（道宫）《凭栏人缠令》：

《凭栏人》2 曲，
《赚》2 曲，
《美中美》2 曲，
《大圣乐》2 曲，
《尾》。
（白）。

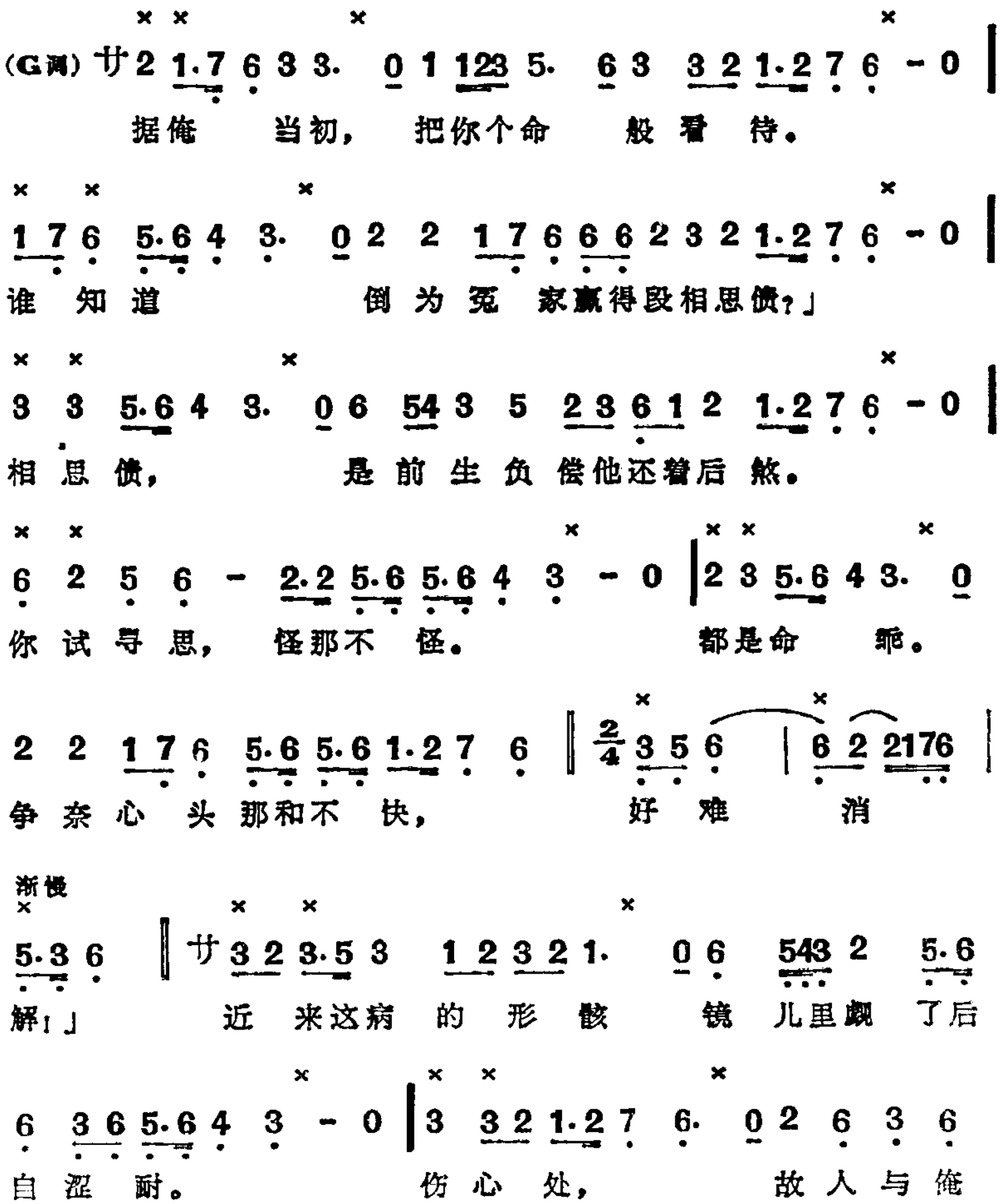
这是一个有《赚》的《缠令》，也是《刘智远诸宫调》中所没有的。上面说过，《赚》是在绍兴年间张五牛创造的。所以，有赚的《缠令》，只能在这时期以后的《诸宫调》新创作中出现。

【《赚》在北方音乐中的应用】 上面说过，《赚》后来在南方的戏曲音乐中，用得比较广；北方音乐中的《赚》，可以说，是绝无仅有。但在北方说唱音乐，《西厢记诸宫调》中，却也有用《赚》的实例。列谱于下（曲例 11）：

曲例11

赚

选自《西厢记诸宫调·凭栏人缠令》





在《西厢记诸宫调》中，这里分成四段记写，在有」符号处分段。在这里，也可看出它和鼓板中的四段《太平令》仍有相当的联系。

将这曲与前引曲例10相比，可以看出，两者的板式和调式都是一样的，但在音调上，在音阶形式上，在风格和表达的情调上，则两者截然不同。从这，可以看出古代在音乐形式上，在不同的地域间，有着广泛的交流，但并不因此消灭了地域间各自的特点；换言之，相互的吸收是与各自的独立创造相结合，是一种融化，而不是

照样的搬用。从地域间交流融化的情形，也可推知长期以来，中国各民族间和中国与外国间音乐文化交流融化的一般情况。

【《诸宫调》的演唱情形】　《诸宫调》有说有唱。唱时所用伴奏乐器似乎不很固定，而且前后时期又有所不同。宋时可能所用乐器和《唱赚》相仿佛，主要是用鼓、板和笛三种；有时不用鼓、板，而是敲着水盏，打打拍子❶。用鼓时，由唱者自己击鼓❷。金、元时也有用锣、界方、拍板和笛伴奏的❸，也有用弦乐器伴奏的❹，所以后来明、清人也有把诸宫调称为“弹唱词”或“搊弹词”的❺。《诸宫调》的说和唱，从大多数记载看来，原来是由一个人担任的。但到了明代，《诸宫调》在基本上已经停止流行的时候，在个别的贵族家中，兴之所至，还有由一个人弹弦乐器，由几十个人，象唱戏曲那样，分任不同的角色，轮流着歌唱的表演形式出现❻。

【宋、金时代《诸宫调》音乐的保存情况】　上述的《张协状元诸宫调》和《刘智远诸宫调》都只存有残本的歌词；惟有《西厢记诸宫调》非但存有全部的歌词，而且还存有全部乐谱的三分之一，即148个曲调。这些曲调，现收在《九宫大成北词宫谱》中，很容易找到。其馀的曲调，将来还并不是没有可以找到的希望。因为，我们相信，《九宫大成北词宫谱》的编者，在列入这148个曲调时，必有它书面的根据，这根据若还没有消失，则在社会主义制度之下，此书也像其他珍本、孤本书籍一样，可能会有忽然出现的一天。我们所以重视此书，是因为他包含着不少曲调和曲式，为现存资料中最能证明宋、金时代音乐发展所达水平的具体资料。

---

❶《梦粱录》卷二十。　❷宋洪迈《夷坚志》：“有歌《诸宫调》女子洪惠英，正唱词次，忽停鼓白曰：……。”　❸《水浒传》五十一回《插翅虎枷打白秀英》。　❹《太平乐府》卷九杨立斋《鹧鸪天》词。　❺《徐文长评本北西厢记》卷首题记中称《西厢记诸宫调》为“弹唱词”；清毛奇龄《西河词话》中，称之为“西厢搊弹词”。　❻据清焦循《剧说》卷二引明张元长《笔谈》。

(三)【《覆赚》】 到了公元1235年左右，已有人把艺术歌曲《唱赚》的形式用于歌唱爱情和英雄等故事，而称之为《覆赚》❶。《覆赚》可能是指把几套《唱赚》联接运用而言。若如此，则它在唱法上，是和《诸宫调》相似，所不同的，仅是不加说白而已。在它与更完美、有更大容受性的《诸宫调》形式同时流行而它所用的曲调和表现手法逐渐被《诸宫调》吸收的时候，这种说唱形式，在它完成了丰富《诸宫调》的历史任务之后，就不再需要保持其独立存在的地位，以至于逐渐消失，是可以理解的。

(四)【《陶真》】 《陶真》是为农村人民所喜爱的一种说唱音乐，在南宋首都表演《陶真》的大多是"路歧人"❷。它的题材和歌词，可能比较通俗。它的歌词多七字句，如：

"太祖、太宗真皇帝"，四祖仁宗有道君❸。又如：

"太平之时嫌官小，离乱之时怕出征"❹。

宋诗人陆游在下面一首诗中所讲的，可能就是《陶真》的说唱情形；其所用伴奏乐器为鼓：

"斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。

死后是非谁管得？满村听说蔡中郎"❺。

《陶真》到了明、清时代还很流行。说唱者有男有女，但大多是盲艺人。其所用伴奏乐器为琵琶❻。可以说，宋代农村创造的《陶真》，是后来明、清《弹词》的前身。在《陶真》的发展形式《弹词》流

---

❶《都城纪胜》："今又有《覆赚》，又且变花前月下之情及铁骑之类。" ❷《西湖老人繁胜录》讲到教场等"宽阔所在"路歧人的艺术活动时，说："唱《涯词》只引子弟；听《陶真》，尽是村人。" ❸见明郎瑛《七修类稿》卷二十二。 ❹明周楫《西湖二集》卷十七。 ❺《陆放翁诗集》前集卷九《小舟游近村三首》之三(1195)。 ❻明田汝成《西湖游览志余》卷二十："杭州男女瞽者多学琵琶，唱古今小说、评话，以觅衣食，谓之《陶真》。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。"又清李调元《童山诗集》中的《弄鸟百咏》和捧花生《画舫余谈》(1818)记南京孔庙前的百戏，都曾讲到《陶真》。

行的时候，其比较原始的形式，仍有一个时期，与《弹词》同时并存。

（五）【《崖词》】 关于《崖词》的记载虽然不多，但可以比较明确地知道的，是：它流行在城市中间，为“子弟”们所欢迎❶，可能它的歌词比较文雅；它的话本曾为傀儡戏所采用，可能它说唱的内容，与傀儡戏所扮演的相同，是妇女故事、神怪故事、英雄故事、历史故事等等❷。

劳动人民创造的说话和说唱音乐，在阶级斗争中，是一种锐利的武器。宋代已经有人对它揭露的能力做了估计，而说，小说人最可怕，因为他能把一个时代中的故事，在短短时间中，揭露得明明白白❸。

在本章中，我们把宋、金时代的艺术歌曲和说唱音乐放在一起讨论，正因为在这一时期，前者对于后者的影响特别明显。我们在艺术歌曲中，对《唱赚》做了比较详细的讨论，在说唱音乐中，对《诸宫调》作了比较细致的分析，则因为二者对于当时音乐的发展，最有代表性，前者的发展直接为后者的发展做了音乐上的准备，而后者的发展又为当时及后来戏剧音乐的发展，做了音乐上的准备。

（六）【金代的《连厢词》】 金代的《连厢词》，有歌唱，有伴奏，分角色，也有表演；但还不是戏曲，而是一种有表演的说唱。表演《连厢词》时，有一人歌唱，一人弹琵琶，一人弹筝，一人吹笛——他们列坐在一起，担任歌唱和伴奏；另外有男角色“末泥”，女角色“旦儿”和一些其他角色，随着唱词的内容，在勾栏里面表演着与之相

❶见前引《繁胜录》语。 ❷《梦粱录》卷二十：“凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事。话本或讲史，或作杂剧，或如《崖词》。”《都城纪胜》所载略同。 ❸《都城纪胜》：“最畏小说人。盖小说者，能以一朝一代故事，顷刻间提破。”

应的动作❶。唱的人不表演，表演的人不唱，这是《连厢词》的特点；与当时的歌舞，有所不同——在歌舞中间，歌唱部分，有时由舞者担任，有时由乐队担任，情形因节目而不同。

清毛奇龄把《连厢词》视为一种歌舞，并且从而否定金代有舞者自唱自演的戏剧表演形式的存在。近代学者，也还有和毛奇龄取同样的看法的。作者认为，这种看法，不一定正确。《连厢词》不一定是戏剧的前身，倒很可能是在戏剧形成之后，受了戏剧的影响而产生的一种说唱表演形式。我国的民族音乐，在其群众集体的创造过程中间，有着多种形式，丰富多彩，同时存在的特点；不适宜于用旧时学者所常用的一点一线论的片面武断的推理方法，以后来较简单形式的存在为根据，去否定已有证明的、前代较复杂形式早已存在的历史事实。

【“小说”和“话本”】 宋人把讲“烟粉”、“灵怪”、“传奇”、“公案”、“铁骑儿”的说话和说唱艺术称为“小说”❷，把说话，说唱、傀儡、影戏等艺术所通用的底本称为“话本”❸。两者都是宋人所用的名词；其中“小说”二字的意义，与今天很不相同。

就近代学者们断为宋代说唱底本❹的作品中，列举一部分篇名如下：

《冯玉梅团圆》	《碾玉观音》
《菩萨蛮》	《志诚张主管》
《拗相公》	《种瓜张老》

---

❶参看清焦循《剧说》(1805)所引毛奇龄（1623—1716）《西河词话》节。❷见前。❸《都城纪胜·瓦舍众伎》条：“凡傀儡敷演灵怪故事、铁骑、公案之类，其话本或如《杂剧》，或如《崖词》。……《影戏》，其话本与讲史书者颇同。” ❹参看郑振铎著《中国文学研究》(1957年作家出版社出版）第二卷360—474页《明清二代的平话集》，严敦易《古今小说四十篇的撰述时代》（1955年文学古籍刊行社出版《古今小说》中的“附册”），傅惜华选注《宋元话本集》(1955年四联出版社出版)的《导言》。

《杨温拦路虎传》	《梅岭失妻记》
《简帖和尚》	《西湖三塔记》
《合同文字记》	《刎颈鸳鸯会》
《错斩崔宁》	《五戒禅师私红莲记》
《山亭儿》	《风月瑞仙亭》
《沈鸟儿画眉记》	《洛阳三怪记》
《西山一窟鬼》	《郑意娘传》

宋人话本，还有不少，不拟一一历举。上列诸篇，散见于明嘉靖时洪楩编《清平山堂话本》，明无名氏编《京本通俗小说》，明末冯梦龙编《古今小说》，今人傅惜华选注《宋元话本集》等书。内容大都是属于"烟粉"、灵怪"、"传奇"、"公案"的"小说"一类；虽然夹有一部份封建迷信的糟粕，但有些也真实地反映了当时社会的矛盾，表现人民大众的喜爱、憎恶和希望的心情，有一定的民主性。

这种"小说"或"话本"，在文学形式上，都是由散文和韵文交组而成——散文便于讲说，韵文便于歌唱。韵文段落分散安排在全篇中间。开头常用韵文引起，称为"入话"。关于"入话"的作用，郑振铎的看法是比较合理的。他说：

"'入话'多用诗词，也许实际上便是用来'弹唱'，以肃静场面，怡悦听众的。"

在"入话"以后的正文里，随着故事的发展，更穿插着或多或少的韵文段落。郑振铎认为，这些可能都是可以歌唱的[1]。正文讲完之后，又常用几句韵文作结。

"话本"里所用的韵文，依形式区分，可以分为三类：

1. 诗——七言诗、五言诗、四言诗、六言诗、八言诗、九言诗（以应用的多少为先后次序）；

[1] 郑振铎著《中国文学研究》第二卷 362—363 页。

2．词；

3．其他韵文——四六体韵文、杂言韵文。

除了四六体韵文和杂言韵文可能用于朗诵之外，诗词二体都可能用于歌唱。它们中间，实际上已可包括多种多样的歌曲形式，适于在相当广阔的范围里面，发挥音乐上表达的性能。

但从“话本”中韵文和散文交互穿插的情形看来，在“话本”所能代表的由讲说和歌唱综合而成的那一类说唱音乐中，歌唱仅是居于从属的地位，而为讲说服务的——它在开头起着“入话”的作用，在末尾起着结束的作用，在中间起着加强对某些人物、事境、某些思想、感情的描写、衬托、渲染和发挥的作用；在同一话本中，每一首歌曲，在形式上，可以各自独立，并不要求与别的歌曲在逻辑上有紧密的联系，像联套曲式那样，从前到后，在音乐的逻辑思维中，有一定的关系。所以，就对音乐材料的用法而言，在这类说唱音乐中间，它是比较容易的，它是有极大的自由的。

话本之可用于说唱音乐，可以断言。但说唱音乐，可有很多种类。若进一步问，话本究竟适用于那一种说唱音乐，那就不容易用简单的答案来解决了。看来，话本的用处，在一方面有着一定的限度，在另一方面，又有着相当广阔的适应性。它对那些有较高音乐要求的说唱曲种，如上述的《覆赚》、《诸宫调》、《连厢词》等，虽然未必能有多大的用处，但它对《鼓子词》、《陶真》、《崖词》等曲种，则可以有很大的用处。它不限于为一个曲种所专用，它也可以供若干曲种所共用；它不仅可用作若干说唱曲种的底本，它还可以用作杂剧、影戏、傀儡的底本。对于其韵文部份，能歌唱的艺人固然可以用来发挥其歌唱的才能，使听众受到音乐的感染；即使不能歌唱的艺人，也未必不可以改用朗诵，而使他的讲说更加有声有色，对听众起着另一种作用。

不仅如此，同一话本，即使不作为说唱或戏剧底本，也还可以作为一种普及的文学作品，供给群众作为阅读材料。话本比之《诸宫调》等对音乐艺术修养有着更高要求的说唱本子能够有更多流传下来的机会，恐怕和它更大的适应性和更广的群众性也有一定的关系。

话本，是极便于活用的。若脱离了某一具体话本所应用的具体歌词，而仅仅应用话本的一般体裁的话，则任何时代、任何地区的任何艺人都可以从其时其地他所能唱、他的听众所爱听的歌曲中间，选择曲调、编配歌词、改编曲调，从而创造出多种多样不同风格的说唱曲种来。从文献看来，自宋以后，话本的形式，通过元、明、清三代，仍在不少新的作品中，得到后人继续运用。可见，它在后来一些新曲艺品种的形成与发展的过程中，曾起过不小的影响。

第十五章　百戏歌舞的演变和戏曲艺术的成长

宋、金时期，音乐艺术的形式，是多种多样的。上面已经讲过了曲子、艺术歌曲和说唱音乐，下面将讲到百戏、歌舞与戏曲。表现的形式虽然有所不同，但在所表达的内容和题材之间，却常有着相同和相通的情形。题材从时间作区分，大约不外乎当时情事和前代故事。但不同阶级对题材的选择有所不同；即使应用同一题材，在理解上和在欣赏的态度上，仍有所不同。在发展过程中的艺术形式，也并不是各自孤立，而不生关系；反之，它们彼此之间，互相影响，互相丰富，从而引向更高的艺术形式或新的艺术品种的出现。这从上述艺术歌曲与说唱音乐的关系，我们已得到证明；在下面讲到其他艺术形式的时候，我们还可以见到类似的情形。

在宋、金时期，歌曲、说话、说唱、百戏、歌舞的发展，再加上文学和绘画等造型艺术的发展，使含有更大综合性的戏曲艺术的确立与提高，有着更大的可能性。可以说，多种艺术的发展，都曾为新的独特的戏曲艺术的提高服务。但在戏曲艺术确立之后，在其他多种艺术中，有的非但仍与戏曲同时并存，而且得到了戏曲音乐的孳养，而更进一步的发展，例如某些器乐；有的却为戏曲音乐所吸取、代替，而逐渐没有继续独立存在的必要，例如某些歌舞和《诸宫调》说唱音乐等。

一、宋代的散乐

散乐，亦称百戏❶。这一个笼统的名称，就其最广的含义而言，有时包含到器乐、声乐、歌舞、戏曲等多方面的艺术❷，但一般则仅是混杂地包含着未经公认为独立艺术的多种民间艺术。它里面有"蹴球"、"相扑"等体育活动，有"舞剑"、"舞蛮牌"等武术节目，有"筋斗"、"倒立"、"折腰"等柔术节目，有"弄碗"、"踢缸"、"弄花鼓槌"、"上竿"、"过圈子"、"索上走"、"呈骁骑"(马戏)等杂技节目，有"藏人"、"虚空挂香炉"等魔术节目，有"男女杵歌"等歌唱节目，有"学乡谈"等说唱节目，有"扑蝴蝶"、"鞑靼舞"、"舞番乐"等歌舞节目，也有"乔❸教学"、"乔卖药"、"装秀才"等含有戏剧内容的节目❹。北宋和南宋时人，对这些同样的节目，称呼很不一致；对某些节目，有的称"散乐"，有的称"杂手艺"，有的称"歌舞"，有的称"杂剧"，但称之为"百戏"的，却占绝大多数。名称的纷歧，正足以说明其内容的宽阔和多样。这种百戏节目，仅我们所能知道的，已不下百来个。在记载中有些节目有着简单的说明，有些节目则仅有一个名称。但大部份节目，从名称上已可以知道它们的大概情形；不容易从名称上了解的，仅是少数。

散乐或百戏之所以重要，是因为它更加直接地与劳动人民的集体的创造和再创造的过程相联系。因之，对百戏之重视与否，可以说，是代表着不同阶级的不同世界观问题，也代表着文人对劳动人民的态度问题。过去的音乐史研究者，由于时代局限性和阶

---

❶《西湖老人繁胜录》云，"弟子散乐，作场相扑。"但他书以相扑为百戏。 ❷例如《都城纪胜》"散乐传学教坊十三部"中所包含的项目。 ❸"乔"是假装的意思；也有狡狯的意思。 ❹这类节目名称，散见于《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书。

级局限性，对散乐的发生、发展、相互关系及其在音乐文化的整个发展中所起的作用，还没有做过专门的研究。作者以为，这一空白点，必需补足。作者相信，在这一问题有了比较透彻的研究以后，全部音乐史的研究，还可以跨前一大步。

二、五代和宋代的歌舞音乐

【五代时少数民族的歌舞】 五代北方画家所画的《卓歇图》卷，描写一位少数民族的酋长和骑士们出行暂歇的场面。其中有一人舞，三人击掌，和两人弹箜篌伴奏(图 114)。

【宋代的歌舞音乐】 宋代的歌舞音乐，一方面部份地继承了唐代的歌舞大曲，另一方面又有新的改变和发展。从音乐上的结构形式看来，大约可分成大曲、曲破、缠达和单曲四种类型。

【四种歌舞形式】

1．大曲　宋人对于结构庞大的唐人大曲，并不全部采用；仅采用其一部份，而称之为“摘遍”❶。唐人大曲，往往长至几十段；宋人的大曲，则从今天存有歌词实例的看来，是短小得多。例如董颖《薄媚》“西子词”❷只有十段；又如《采莲》“寿乡词”❸则只有八段。我们知道，一套大曲包含着器乐、歌唱和舞蹈三种艺术形式；歌词当然只能代表其中的歌唱部份，它并不能代表器乐和舞蹈部份。

---

❶宋沈括(1030—1094)《梦溪笔谈》卷五：“所谓大遍者，有序、引、歌、䍲、催、哨催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解；每解有数叠者。裁截用之，则谓之摘遍。今之大曲，皆是裁用，悉非大遍也。”又宋王灼《碧鸡漫志》(1149)卷三：“凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、歇拍、煞衮，始成一曲；此谓大遍。……后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。” ❷词见宋曾慥《乐府雅词》上(1146)；有排遍第八、排遍第九、第十、攧、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五煞遍、第六歇拍、和第七煞衮，共十段；内容叙西施的故事。 ❸词见宋史浩(1106—1194)《鄮峰真隐大曲》卷一；有延徧、攧遍、入破、衮遍、实催、衮、歇拍和煞衮，共八段；内容是扮演仙人，描述仙景，为皇帝祝寿的。

虽然如此，前引的两个宋代《大曲》，若比含有歌唱部份十八段，全曲三十六段的唐代的《法曲霓裳羽衣曲》来，就短小得多了。下面再看一看南宋时期《柘枝舞》表演的情形；从中非但可以看到，宋代的大曲，在音乐和曲式上的简化，曾达到何等程度，而且还可以看到宋代歌舞的一般表演程式——熟悉这种程式，对于我们了解宋代某些音乐品类，连说唱、歌舞和戏曲在内，都是很有帮助的。在南宋人史浩（1106—1194）所编《鄮峰真隐大曲》卷一中载有全套《柘枝舞》的表演程式和歌词。歌词是歌颂统治者、描写舞者的装束和舞态。内容毫不足取。但产生于民间的歌舞形式，在记载中并不能找到劳动人民自己的作品为实例，就只能借助于宫廷作品的实例，以便从而窥知民间创造的歌舞形式的大概面貌了。在这种情况下，我们在参考其形式的同时，必须批判其内容。现在我们略去其歌词，引录原文如下：

《柘　枝　舞》

"五人对厅一直立，竹竿子勾念（四六体骈文，词从略）；

"念了后行吹《引子》半段，入场；

"连吹《柘枝令》，分作五方舞。

"舞了，竹竿子又念（骈文词略）；

"念了，花心出念（骈文词略）；

"念了，竹竿子问念：'既有清歌妙舞，何不献呈？'

　　"花心答念：'旧乐何在？'

　　"竹竿问念：'一部俨然。'

　　"花心答念：'再韵前来。'

"念了，后行吹《三台》一遍，五人舞拜起舞；

"后行再吹《射鵰》遍，连《歌头》，舞了，

"众唱《歌头》（长短句歌词，略）。

"唱了，后行吹《朵肩》遍，

"吹了,又吹《扑蝴蝶》遍,又吹《画眉》遍,舞转谢酒了,

"众唱《柘枝令》(长短句双叠歌词,略),

"又唱。

《唱了,后行吹《柘枝令》,众舞了,

"竹竿子念遣队(骈文词略)。

"念了,后行吹《柘枝令》,出队。"

这里,有着大曲中《歌头》和《曲破》的部份,但所用的音乐,是比较简单了。声乐方面,只唱了《歌头》一遍,《柘枝令》两遍,用到两个曲调。为歌舞和进出场动作伴奏的器乐、共奏了《引子》、《三台》、《射鵰》、《歌头》、《朵肩》、《扑蝴蝶》、《画眉》各一遍,《柘枝令》二遍;其中的《歌头》与《柘枝令》是与歌唱的曲调相同;共奏了八个曲调。

参加这一歌舞节目表演的有三种艺人:

a、参军　他通常是在杂剧表演中间担任"参军"角色的艺人。在当时的宫廷歌舞中间,他好象兼任着内容说明和领导舞队演员的职司,起着相当于今天的报幕人、导演和舞台监督等所起的作用。因为在歌舞音乐中间,他手里执着"竹竿拂子,"所以,他又被称为"竹竿子"❶。

b、"后行"在后面担任伴奏的乐队。

c、歌舞队。

一个歌舞节目常包含三个段落:

a、致语、勾队、问答　演出之前,由竹竿子先向观众介绍节目内容并介绍舞队,称为"致语"或"勾队";其次由舞队中一人站出来与竹竿子问答,大意是说自己准备好了,问伴奏乐队准备的情形如何等等。

❶《东京梦华录》卷九:"参军色执竹竿拂子,念致语、口号。"

b、歌舞　演出的主体。

c、遣队或放队　演出完毕时，竹竿子招呼舞队出场。

上面所列的，是比较繁琐的一种程式。另有比较简单的形式，是不用“竹竿子”，没有“问答”，而由歌舞者自念前后勾队和遣队的词。

2. 曲破　北宋时人开始把«曲破»从«大曲»中间区别出来，作为独立的形式运用。这时候，«曲破»和«大曲»的区别，还是比较显著的❶。但后来到了南宋时期，则非但在«曲破»和«大曲»之间已有着混淆的情形，就是在二者与«缠达»之间也已有着混淆的情形了——这时候几乎凡是应用到比较盛大的场面的歌舞音乐，都被称为“大曲”。所以，我们在南宋人所称之为“«大曲»”的歌舞音乐中，可以找到«曲破»的例子，也可以找到«缠达»的例子。

运用«曲破»形式的歌舞，场面虽然不一定小，但所用的音乐，则比«大曲»简单得多。举«鄮峰真隐大曲»卷二中所载的«剑舞»为例，其表演情形，大略如下：

“剑　舞”

“二舞者对厅立裀上，竹竿子勾念(四六骈文词略)。

“二舞者自念(骈文词略)；

“竹竿子问：‘既有清歌妙舞，何不献呈？’

“二舞者答：‘旧乐何在？’

“竹竿子再问：‘一部俨然’。

“二舞者答：‘再韵前来’。

“乐部唱«剑器曲破»，作舞一段了，

---

❶«宋史»卷一四二«乐志»载嘉祐二年(1057)“钧容直与教坊乐并奏，……虽间有损益，然其大曲、曲破并急慢诸曲，与教坊颇同矣。”又载太宗“前后亲制大小曲”中，“凡制大曲十八，……曲破二十九，……琵琶独弹曲破十五。”曲破与大曲，在这些记载中，都区别得很清楚。

"二舞者同唱《霜天晓角》(长短句词、略)。

"乐部唱曲子,作舞《剑器曲破》一段,

"舞罢,二人分立两边。别两人汉装者出,对坐。桌上设酒果。

"竹竿子念(骈文词略)。

"乐部唱曲子,舞《剑器曲破》一段。

"一人左立者上裀舞,有欲刺右汉装者之势;又一人舞,进前翼蔽之。

"舞罢,两舞者并退,汉装者亦退。

"复有两人唐装出,对坐。桌上设笔、砚、纸。

"舞者一人换妇人装,立裀上。

"竹竿子勾念(骈文词略)。

"乐部唱曲子,舞《剑器曲破》一段,作龙蛇蜿蜒曼舞之势。两人唐装者起。

"一男一女对舞,结《剑器曲破》彻。

"竹竿子念(骈文词略)。

"念了,二舞者出队。"

在这个歌舞节目中,舞者前后扮演了两个故事内容。前半扮演的,是公元前206年,刘邦和项羽在鸿门宴会的故事。当项庄企图以舞剑为名,刺死刘邦的时候,项伯也以舞剑为名,掩护刘邦❶。后半所扮演的,是民间艺人公孙大娘舞《剑器》的故事。唐装坐者两人中,一人是唐代有名的草书家张旭,据说,他看到了公孙大娘舞《剑器》,体会到了舞的精神,后来他写的草书,就大有长进;另一人是名诗人杜甫,他在公元715年孩童时期曾看到公孙大娘的舞,后来在公元767年又看到公孙大娘的弟子李十二娘的舞,这时候,他回忆到过去的情景,而写了一首题为《观公孙大娘舞剑器行》的长诗❷。

在音乐上,只用到《霜天晓角》和《剑器曲破》两个曲调;而前者唱了一遍,后者唱了五遍。

---

❶事见《前汉书》卷一《高帝纪》。 ❷事见杜甫《观公孙大娘舞剑器行》的小序。

3. 《缠达》　艺术歌曲《唱赚》中的《缠达》形式，也曾被用于说唱、歌舞和戏曲。宋王灼《碧鸡漫志》卷三说：石曼卿曾根据民间流传的"般涉调《拂霓裳》曲"写成"传踏"，叙述唐开元、天宝时的故事；后来有人修改他的歌词，加上了"勾队"、"遣队"的词。这一用《缠达》形式写成的舞曲，可惜现在已见不到它的歌词。但是，在宋洪适(1117—1184)《盘洲乐章》中有一套《番禺调笑》的内容，是称赞番禺地区的十处名胜古迹。在形式上，它是用"勾队"词开始，"遣队"词结束，中间是一首七言诗和一首《调笑令》词反复轮流十次。

4. 单曲　歌唱和器乐伴奏，共用一个曲调，例如《渔父舞》(见后)。

宋代的歌舞音乐，除了上述四种已知的形式之外，在百戏或散乐中间，一定还存在着其他的歌舞形式，可惜记载不详，我们无从了解罢了。

【曲破的新创作】　《武林旧事》卷七载：淳熙三年(1176)"教坊大使申正德进新制《万岁兴龙曲破》，对舞"；"小刘婉容进自制《十色菊千秋岁曲破》，内人琼琼、柔柔对舞"；"教坊都管王进等新制《会庆万年薄媚曲破》，对舞"；淳熙六年(1179)"都管使臣刘景长供进新制《泛兰舟曲破》，吴兴祐舞"。从这类宫廷艺人创作歌舞《曲破》的例子，也可以推知宋代民间创作《曲破》的普遍情形。

【军人的《剑舞》】　宋吴炯的《五总志》(有1130年自序)中有这样的一段故事：

> "太宗将讨太原，选军人骁勇趫捷者数百人，教以《剑舞》——皆能掷高丈馀。会北戎使至，宴于便殿。因令剑舞者科头露体，鼓噪而入。戎使惧形于色。淮海国王钱俶等惊慑不敢仰视。俶言于上曰，'如熊如罴，如虎如貔者也'。"

这故事大约是产生在公元976年。从这故事，除了可以看出宋代歌舞的多种形式之外，又可以看出宋代的统治者如何利用歌舞艺术达到他的政治目的。

【宋代少数民族的歌舞和音乐】《玉海》卷一〇八载：

“至道元年(995)九月三日，西南蕃王龙汉璓遣使进奉；西南牂牁❶诸蛮来贡方物。帝召其使，询以地理风俗；因令作本国歌舞。一人吹瓢笙，数十辈连袂宛转，以足顿地为节。问其曲，译者曰《水曲》。……先是三月二十六日，定州送新罗二人于阙下，召见便殿。皆手持大螺吹之，其曲曰《单于》——云在契丹学此。”

同书又载：

“元丰六年（1083）五月二十三日召见米脂寨❷所降蕃乐人四十二人，奏乐于崇政殿”。

这里，有着用瓢笙伴奏的西南集体歌舞《水曲》，新罗人从东北学到的大螺曲《单于》，和西北的器乐合奏。

【表演人物故事的歌舞】宋代歌舞音乐中，表演人物故事的例子，除了上述的描写汉、唐故事的《剑舞》和描写唐代故事的《拂霓裳》以外，我们还可以提到勾《南吕薄媚舞》和《渔父舞》。《盘洲乐章》卷一载有勾《南吕薄媚舞》，仅有“勾”、“答”、“遣”（即勾队、问答、和遣队）三段骈文词；想来另有歌词。从现存的三段骈文词看来，这《薄媚舞》所描写的内容是孤女任氏对贫士郑六有着坚贞爱情的故事❸。所以，这个《薄媚舞》，是描写故事的歌舞大曲。《鄮峰真隐大曲》卷二载有《渔父舞》的词。内容大致是如此：在相当于现在浙江宁波的地区，有父子两个渔人；他们在秋天碧色的湖面上，

❶牂牁约相当于现在贵州省北部遵义、石阡、思南一带地区。❷宋米脂寨在今陕西省米脂县地区。❸故事见《太平广记》四五二唐沈既济所写的《任氏传》(781)。

戴着笠子，披着簑衣，在风雨中摇着渔船；在晚间天晴月出的时候，他们钓到了鱼，很高兴地回家；他们本想煮鱼下酒，但转念一想，又不忍杀生，就把鱼放了。从内容上看，以钓鱼为生的渔人，钓到了鱼，却又把它放了生，与他们职业的生产目的相违背，作品所反映的，显然不是真正的渔人生活，所宣传的，倒是封建统治阶级假慈悲的行为；而且，在后段歌词中间，也明明有祝颂皇帝的字句——“齐稽首，太平天子无疆寿。”内容是消极的，应该予以批判。我们引用它，目的是为了说明统治阶级对歌舞音乐的歪曲运用。在形式上，这一歌舞，除了前后的勾队词、遣队词之外，中间是用下列的形式反复进行：

“二人念诗(七绝)；

“念了，齐唱«渔家傲»，舞……(“戴笠子”等动作，前后不同)；

“唱了，后行吹«渔家傲»，舞。”

这种形式，轮流重复八次；就是说，除了只念不唱的诗以外，只用到一个曲调，唱了八遍，又用器乐为舞蹈作伴奏，奏了八遍。这是比«缠达»更为简单的一种形式。«渔家傲»是宋代的曲子，是出于民歌。可能这一歌舞的民间原始形式，在劳动人民中间，曾是相当流行的。从白沙宋墓壁画中的乐舞图，可见宋代歌舞演出及其伴奏形式之一斑(图 115)。

表演人物故事的歌舞，在宋代曾相当流行。在元关汉卿所作«金线池»杂剧的楔子中，剧中人杜蕊娘唱，“郑六迂妖狐，崔韬逢雌虎，那«大曲»内尽是寒儒。”“郑六遇妖狐，”所指就是上述«南吕薄媚舞»的内容。可见，除此之外，还有描写雌虎同崔韬恋爱的故事❶的«大曲»。

---

❶故事见«太平广记»卷四三三«崔韬传»。

汉、唐以来，歌舞音乐中间，虽然渐渐有将故事情节作为内容的作品出现，但较多的，还是表达某些生活动作，形容某些事物，描写某些事境和发抒某种感情的作品。到了宋代，刻划人物形象，扮演故事情节的歌舞，有着更大的发展。若说，我国的歌舞剧，在宋代已经形成独立的体系，也并非过言。

三、宋代戏曲艺术的成长

【我国戏剧的特点】 我国的戏剧，是劳动人民长期以来集体创作的成果，所以，很难指出谁是戏剧的创始者。我国的戏剧，是包含说白、歌唱、舞蹈等多种艺术因素的一种综合艺术；若以之与近代国际流行的戏剧相比，则可以说，它既含有话剧、歌剧和舞剧三方面的因素，但又不是话剧、歌剧或舞剧三类中间的任何一类所能概括。各种因素在戏剧中间的综合运用，是千变万化的；在具体作品中，有着比较平衡地运用各种因素的作品，也有着偏重于运用某一二种因素的作品；即使在同一剧种中，也往往存在着多种多样的综合形式，不能一概而论。综合、多样，是我国戏剧构成形式的特点之一。这可能是与集体创作中多方面经验的交流分不开的。这种为广大人民所创造、所爱好、所推荐的艺术形式，在其形成和发展的过程中，不断吸收着多方面的营养，而较少受到这一个人或那一个人、这一派艺术专业人员或那一派艺术专业人员的偏爱所带来的局限，因而有着极大的丰富性、广涵性和适应性。这是我国戏剧的优点之一。由于这一优点，我国在戏剧音乐的创作方面，群众与专业人员，可以长期紧密合作，在适合的条件下，共同造成丰富多彩的局面；也由于这一优点，我国的戏剧，经常与广大群众密切联系，成为群众有力的斗争、宣传和自我教育的工具之一。

在历史上，我国的戏剧音乐；由萌芽而成长，曾经过了一千几百年的时间。春秋时优孟曾扮演孙叔敖，汉代百戏中曾有扮演《总会仙唱》和《东海黄公》❶的节目；在由南北朝至唐代的一段时期的歌舞和散乐中，也有着不少扮演人物故事的节目的例子。北宋时代，随着市民音乐的繁荣，在歌曲、说唱、歌舞、器乐等艺术相互影响的环境之中，戏剧音乐得到了更好的滋养，而更快地成长起来。到了南宋，它已被认为音乐艺术中最重要的一个大类了❷。

研究宋代戏剧音乐，可先附带地研究一下傀儡与影戏，然后着重地研究杂剧、和南戏。

【傀儡】 傀儡的历史，可以从春秋时代刻木为人，用来代替奴隶殉葬的时候说起❸。在早期，傀儡戏只在丧事中间表演，到了汉代末期，才开始也在喜事的场合中应用❹。由南北朝至唐代，傀儡一直流行，被列入散乐。到了宋代，它在瓦子勾栏中，有着更大的发展，而成为重要艺术活动之一；它受到群众欢迎，几与杂剧不相上下。

宋代的儡傀，有五种不同形式❺。

1．悬丝傀儡，大概和今天的提线木偶戏相仿，是用几条线连在木偶的头部和四肢上，弄者在上面提着线，以控制其各部份的动作的。

2．杖头傀儡，大概和今天的木人头戏相仿，用木杖擎着木偶，另用两根竹竿支撑着它的两手，弄者在下面撑动木杖和竹竿，以控制其动作的。

---

❶见张衡(78—139)《西京赋》。　❷《都城纪胜》，"散乐传学教坊十三部，唯以杂剧正色。"　❸《孟子》，"孔子曰，始作俑者，其无后乎？"《礼记·檀弓》篇注，"俑，从葬木偶也。"　❹唐杜佑(735—812)《通典》，"窟磊子，亦曰魁磊子，作偶人以戏，善歌舞；本丧乐也，汉末始用之于嘉会。"　❺《都城纪胜·瓦舍众伎》条提到这五种。

3. 水傀儡，在水面上表演的木偶戏。据说，它表演起来，十分动人❶。孟元老《东京梦华录》(1147) 描写一次水傀儡的表演，大意如此说：❷

> 小船上结着一个小綵楼，船下正对水面，象陆上的傀儡棚那样，开着三个小门，船上的参军作了致语，乐队奏了前奏曲，中间的一个小门开启，有小船和小木偶人出来。小船上有一个穿着白色衣服的人在钓鱼，小船的尾部有一个童子执着桨在划船。小船绕了几个圈子，参军说了些话，乐队奏了乐，小船上的小木偶人钓出一尾活的小鱼。乐队又奏了乐，小船就进去了。接着另有木偶出来，表演筑毬、舞蹈技术，也都有致语、歌唱和奏乐等等。这叫做水傀儡。

4. 肉傀儡，《都城纪胜》注中说明，肉傀儡是由孩童或青年扮演的❸。一般的傀儡戏本来是用木偶来模仿人的形象动作以表演故事；这可能反而是用人去模仿木偶的形态，以表演故事。

5. 药法傀儡如何表演，记载不详，只能存疑。

南宋时傀儡戏在民间很是兴盛，光在临安一城的官巷口和苏家巷两个地点，就有以弄傀儡为职业的二十四家❹。民间傀儡戏的发展，也影响到宫廷。在宋理宗时(1225—1264)一次宫廷祝寿的宴会上，傀儡戏的演出，有三次之多❺。

傀儡戏所可以表演的内容，是多样的。它表演着妇女的故事、神怪故事、英雄故事等等。它的脚本，有的和杂剧相通，有的和说唱

---

❶《梦粱录》卷二十《百戏伎艺》条："其水傀儡者，……弄得百怜百悼；兼之水百戏，往来出入之势，规模舞走，鱼龙变化夺真，功艺如神。" ❷原文见《东京梦华录》卷七《驾幸临水殿观争标赐宴》条。 ❸"以小儿后生辈为之"。 ❹《梦粱录》卷一《元宵》条："官巷口、苏家巷二十四家傀儡，衣装鲜丽。《细旦》(傀儡戏中所扮演的角色，亦节目的名称，见《武林旧事》卷二《舞队：大小全棚傀儡》条) 戴花朵□肩、珠翠冠儿；腰肢纤袅，宛若妇人。" ❺《武林旧事》卷一《天基圣节排当乐次》条："……第七盏鼓笛曲《拜舞六么》；弄傀儡《踢架儿》，卢逢春。……第十三盏：方响独打高宫《惜春》；傀儡舞《鲍老》。……第十九盏：笙独吹正平调《寿长春》；傀儡《群仙会》，卢逢春。"

音乐相通❶。因为它的表演，有时与戏剧相同，所以它被称为“小杂剧”❷。除了表演故事之外，它也模仿着人的其他活动，表演歌唱、器乐演奏、歌舞、百戏等❸节目。《武林旧事》卷二《大小全棚傀儡》一条中，列有 70 个傀儡戏节目，而且在后面还加上品类很多，不可能完全列举❹这样的说明。

【影戏】 北宋时候，已经有影戏。起初是用白纸雕簇成人物形象，后来改用了羊皮雕簇，而加上彩绘的装饰，就更加不容易损坏。它的脚本很多是和讲史书者的话本相同的。它和我国的其他戏剧一样，用善良的面貌代表正面人物，用丑恶的面貌代表反面人物。在南宋时，已经有人提到影戏在现实中的战斗作用，说它表扬好人好事，谴责坏人坏事，是在市民的“眼戏”中间寄托着的批判❺。

【宋杂剧、金院本兴起之前】 非但如以前所讲过，在唐代的散乐中间，已有兼含音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种艺术因素的戏剧，在唐代，第九世纪前期，也已经确立了杂剧的名称，而且也已经有了以扮演杂剧为专业的艺人。在 829 年李德裕奉命调查后报告的“南蛮”掠去成都府下的“音乐伎巧”人员中间，已经有“杂剧丈夫二人❻。”

---

❶《都城纪胜·瓦舍众伎》条：“凡傀儡敷演烟粉、灵怪故事、铁骑、公案之类。其话本或如《杂剧》，或如《崖词》；大抵多虚少实，如《巨灵神》、《朱姬大仙》之类是也。”❷《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》条：“杖头傀儡任小三每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。” ❸《大小全棚傀儡》所列节目中，有《女童清音》、《凤阮稽琴》、《鼓板》等音乐节目，《扑蝴蝶》、《扑旗》等舞蹈节目，《教象》、《狮豹蛮牌》等百戏节目。 ❹“其品甚伙，不可悉数。” ❺《都城纪胜·瓦舍众伎》条：“影戏：凡影戏，乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之。其话本与讲史者颇同；大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”《梦粱录》卷二十《百戏伎艺》条略同。 ❻李德裕在太和三年的奏文，“其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人，医眼太秦僧一人；余并是寻常百姓，并非工巧”（《李文饶文集》卷十二，《四部丛刊》本）。

【戏剧艺术的确立】 怎样才算是戏剧？目前对这问题的回答，是有纷歧的。作为以为，我们给予戏剧这一名词的概念，应该尽量求其同历史上和今天民间客观存在而被人民大众所共称为戏剧的那种艺术形式的性质相符。我们今天的几百种民间戏剧，形式是多样的。即使同一剧种，也还包含着由各种不同因素，依不同比例构成的多种多样的剧目。每一艺术因素，在其独立存在之时，原来或多或少，各自有其刻划人物性格，描写生活情节的功能。在多个因素，被灵活地用各种方法配合运用的时候，更加便于发挥各种因素的功能，使之共同为其所描写的内容更好地服务。这是我国戏剧的特点，是千余年来我国劳动人民集体创作经验的表现。因之，戏剧的概念，在我国的民间艺术中间，是相当广泛的，决不是国际"歌剧"、"舞剧"、"话剧"等名称所能概括；它既包含着"歌剧"、"舞剧"、"话剧"的各个，也包含着它们彼此之间多样的结合。中国的民间戏剧作品，会如此的丰富多彩，中国的劳动人民在戏曲音乐中间，会如此成功地发挥集体创作的才能，这可能是与中国戏曲艺术形式的综合性分不开的。我国戏剧的这种特点，就决定我们必需在广义中间来理解自己的戏剧。因此，我们可以说，宋、金时代的《杂剧》、《院本》和《南戏》，都是不折不扣的戏剧。到这时期，我国的戏剧艺术，已经达到一定的高度，而且是在不断成长之中。

在宋代，《杂剧》已经发展到在各种音乐艺术中占有首要地位的阶段。反映在宫廷音乐方面，就是在教坊十三部中间，《杂剧》独独被视为"正色"❶。换言之，它已超过了隋、唐以来曾占首要地位的歌舞，而成为高于歌舞的一种新兴的艺术形式。

【内容不同的三段】 宋代宫廷中所演的《杂剧》，包含三个性

---

❶《都城纪胜》："散乐传学教坊十三部，唯以《杂剧》为正色。"

质不同的戏剧部份，称为“三段”；一次演出，总是两段或三段依次连接着进行。这三个部份是：

1. 艳段　表演寻常生活中大家熟悉的事情(图 116)；

2. 正杂剧　大概是表演比较复杂的故事情节(图 117)；

3. 散段　也叫“杂扮”，是一种滑稽戏(图 118)。

在演出之前，或演出之后，还用器乐奏一个《曲破》，作为前奏曲或收尾曲，称为“断送”❶。

《杂剧》所包含的部份，前后时期有所不同。在北宋时期，所谓《杂剧》，只包含前面两个部份，称为“一场两段”❷；而杂扮则被视为独立节目演出。到了南宋时期，有时与北宋相同，《杂剧》也用“一场两段”；但有时则把杂扮也作为杂剧的一个部份看待，而视《杂剧》为“三段”了❸。表现的情形，前后时期也有所不同。在北宋时期，《杂剧》常和歌舞相间演出❹。在宫廷宴会时，先由舞队表演；舞毕，由舞队勾《杂剧》入场；在《杂剧》表演时，舞队仍留在场中，待《杂剧》表演完毕后，舞队才出场❺。但到了南宋时期，《杂剧》就不一定同歌舞相间演出，而是单独进行了❻。其组成部份的增加和确定，其在演出中间独立地位的增高，正标志着它发展过程中前后不同阶段。

“两段”、“三段”是指宋代宫廷在一定期间，对安排《杂剧》节目所取的形式而言。这种形式本身，可以随时改变，并没有多少意

❶《梦粱录》卷二十：“先做寻常熟事一段，名曰《艳段》；次做《正杂剧》。通名两段。……先吹《曲破》断送，谓之把色。大抵全以故事，务在滑稽；唱念应对通徧。……又有《杂扮》，即《杂剧》之后散段也。” ❷《东京梦华录》卷九《宰执亲王宗室百官入内上寿》条“第五盏御酒”时表演。 ❸《梦粱录》卷三《宰执亲王南班百官入内上寿赐宴》条，“第五盏进御酒”时，“勾《杂剧》入场，一场两段”；“第七盏进御酒”时，“勾《杂剧》入场，三段。” ❹宋朱弁《曲洧旧闻》：“只是拥炉命歌舞，间以《杂剧》”。 ❺《东京梦华录》卷九。 ❻节目见《梦粱录》卷三、《武林旧事》卷一。

义。对我们今天说来，更为重要的，是可以从古人有关节目安排形式的记载中了解当时《杂剧》所表演的内容范围。就是，宋代的《杂剧》，仅就宫廷燕会上所表演的种类而言，已包含时事、故事和滑稽戏三类内容。

【角色的区分】《杂剧》三段，在大体上，要求各有其不同性质。这可以说明，此时《杂剧》所描写的内容，已必须包含多个方面，而是相当的不简单了。多种角色的出现，也正是为了便于表现比较复杂的题材。此时的角色，有末泥、引戏、副净（或次净）、副末、孤、旦等名称❶。关于这些角色在表演中间所担当的任务，由于宋人的记载不够清楚，后人虽有种种推测，但还没有能达到一致、明确的程度。这里面，比较可以知道的，是这几个角色：

副净　是经常装聋做哑、作滑稽表演的角色；

副末　是抓住副净的缺点，对他开玩笑的角色；

孤　　是扮演做官的；

旦　　是扮演女性的。

【内容多样——不只是滑稽戏】现存有关宋代《杂剧》的资料，是不多的。宋周密(1232—约1298)《武林旧事》卷十载有一张《杂剧》剧目的表，题为《官本杂剧段数》。这里面包含着280个剧目。可以断言，这些作品，绝大部份是民间的作品；但称为"官本"，则所代表的，仅仅是被统治者所正式采用了的一部份作品而已。民间实际流行的作品，一定更多。可惜那些剧本，到今天已经一本都找不到了。光从剧目看，有很多不容易理解，但仅从有些可以理解的看来，也已经可以看出内容的多样。有表演故事的，有反映当时

❶《都城纪胜》："《杂剧》中末泥为长，每四人或五人为一场。……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。"《武林旧事》卷四《乾淳教坊乐部杂剧》演员的名单中又有"戏头"、"次净"、"装旦"等名称。

生活的；有提倡恋爱自由的作品，有揭露负心男子的作品，有讽刺社会上某些不合理行为的作品；有严肃的题材，也有滑稽的题材；有喜剧，也有悲剧。

近人王国维已断言"真正之戏剧"是"起于宋代"。他在《宋元戏曲考》讨论《古剧之结构》一章之末尾如此说：

> "综上所述者观之，则唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋、金二代而始有纯粹演故事之剧；故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。然宋、金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元《杂剧》开始也。"

这里，"谓"和"论"两个字各有明确的意义。"谓"是"断言"之意，"论"是"讨论"、"研究"之意。王氏在一方面断言"真正之戏剧，起于"宋代"；在另一方面，又说明，因为得不到宋代的剧本，所以对宋代的戏曲，难于进行讨论，而讨论"真正之戏曲"，则只能从元《杂剧》开始。

王氏在同书第十六章《余论》中谈到《杂剧》名称含义的变迁时，又说：

> "宋时所谓《杂剧》，其初殆指滑稽戏言之。……至《武林旧事》所载之《官本杂剧段数》，则多以故事为主，与滑稽戏截然不同，而亦谓之《杂剧》。盖其初本为滑稽戏之名，后扩而为戏剧之总名也。"

这里也包含着由滑稽剧发展到"真正之戏剧"的意思。

【吸收了歌舞大曲的音乐】《杂剧》也和其他音乐艺术一样，它并不是孤立发展的，它曾从其他姐妹艺术中吸收了有益的养料来丰富它自己。从那些剧目中，也可以看出，它吸收了歌舞大曲的曲调，说唱音乐的因素，甚至也吸收了某些百戏中的表现题材。例如：《杂剧》的吸收歌舞大曲音乐，是非常显明的。唐代有《六么》歌

舞大曲，宋代有《崔护六么》、《莺莺六么》等《杂剧》；唐代有《梁州》歌舞大曲，宋代有《四僧梁州》、《食店梁州》等《杂剧》；唐代有《薄媚》歌舞大曲，宋代有《错取薄媚》、《郑生遇龙女薄媚》等《杂剧》。同样，唐代有《伊州》、《渭州》、《石州》等歌舞大曲，宋代也有多本《杂剧》采用它们的曲调。这样利用传统歌舞曲调，以之结合戏剧情节的发展，人物性格的刻划，并不是简单地照样搬用的事，而是通过了音乐上加工创造的努力才能达到的。在这方面，前人以其集体的智慧，的确积累了不少成功的经验。非但《杂剧》吸收了歌舞大曲音乐因素，《诸宫调》说唱音乐等，也曾吸收了歌舞大曲的因素；例如在《董解元西厢记》中曾运用了《六么实催》、《六么遍》等大曲片段。一个作品非但仅仅可以采用一个大曲的音乐因素，如上述《崔护六么》等那样，它也可以把大曲的音乐因素和其它曲调一并运用；一个大曲的音乐，非但可以成套地采用，也可以拆开成单体曲牌，灵活运用，与其它曲调联接起来，形成种种新的结构形式，以符合于处理新内容的要求。一方面由于传统音乐有着这样创造性地被运用的可能，传统音乐就非但不致于束缚新的发展，而且能很好地融化在新的作品中间，而成为其一部分重要的养料。另一方面，那些经过创造性地处理，被应用于戏剧的大曲音乐，虽然还保留着旧有的曲牌名称，但实际已成为另一些新的音乐形象，而不再是歌舞表演所能适用。现存《昆剧》南北曲中，还有不少带有唐宋大曲名称的曲牌；它们在具体剧目中结合具体的戏剧情节，一般都结合得相当紧密。有些学者，不了解在具体运用上，音乐有这样被加工再创造的可能，仅因为宋代《杂剧》中，有些剧目带有大曲的名称，而断定它们不是戏剧而是歌舞。这种过于简单的看法，不一定能符合于事实。从他们所用例证看来，也觉得是有些牵强的。例如引用现存大曲的歌词，推测宋代带有大曲名

字的《杂剧》歌词，认为想必性质相似；因为“现存大曲，皆叙事体，而非代言体，”而“猜想所谓‘杂剧词’大抵都只是这种式样的体裁而已”❶。我们说，宋人在歌舞与《杂剧》之间，原来是区分得相当清楚的；其间界限的渐渐模糊，是由于近代学者片面的观察所导致。第一，在宋代宫廷中歌舞与《杂剧》的表演艺人，在职业上，是分属于舞旋色、与《杂剧》色两个部门，即使有时有兼职的情形，那究竟是个别的。第二，在宫廷演出节目中，歌舞和《杂剧》，各自成为独立节目，在同一个节目单中，各自有其独立的地位；即使有时艺人间有部分协作的情形，但那并不是主要的。从宋人偶然提到的有关《杂剧》表演的情形，也可以见到，在表演上，《杂剧》自有其特点，显然与歌舞有所不同。第一，它从头至尾，需要一问一答地进行着歌唱和说白❷，就是说，它是用代言体表演的。第二，如上面所说，它的演员是扮演成了几种不同的角色而进行表演的。现存的大曲歌词本子，都是叙事体，它们中间，有的即使表演故事，也并不分别角色；并且，宋人如史浩，如洪适，明明都把这些歌词本子编列在“大曲”或“舞曲”的标题之下，并没有使它们与《杂剧》本子相混杂。它们也是在近代学者们的概念中间，在他们应用例证中间渐渐混杂起来的。所以，我们说，《杂剧》虽然吸收了歌舞中的音乐因素，但它已是相当完整的戏剧，而不是歌舞。

【剧本有无问题】　王国维并没有根据剧本之有无来断定一个时代的有无“真正之戏曲”。王氏而后，近代的学者们，渐渐有根据剧本之有无，断定戏剧之有无的偏向。其实呢，今天没有宋代《杂剧》本子留存，还只是问题的一方面；在另一方面，还可以说，宋代《杂剧》剧本作家，为我们所知道的，连一个都没有。但能不能因此

---

❶郑振铎《中国俗文学史》第七章。　❷《梦粱录》卷二十：“唱念应对通遍。”

就说，宋代《杂剧》还不是“真正的戏曲”了呢？我看，还不能。因为王国维所谓“本”的“存”否，更正确地说，就是有没有“本”给我们见到。“本”之给我们见到与否，仅是一个相当偶然的现象。在这里，我们值得作几点考虑。

第一，至今还没有“本”给我们发现，还不等于没有“本”留“存”。譬如，现存《永乐大典》中的元代戏文三种，虽然到了 1920 年以后，才有给我们见到的机会，但它们在 1920 年以前，实际上存在已久。即使宋代《杂剧》本至今还没有出现，但我们仍然可以怀着万一的希望，在发掘方面，继续努力。

第二，即使没有“本”留存，也还不等于那时候没有“本”。《武林旧事》卷六“小经记”条中有“掌记册儿”一项。“掌记册儿”就是演戏者所用的底本❶。《永乐大典戏文三种》之一，《宦门子弟错立身》中所描写的故事，是：完颜同知的儿子延寿马，倾心于东平《散乐》女子王金榜，瞒了父亲，招她到书院中，向她学习戏曲。

> “(旦唱)【赏花时】……(生)闲话且休提，你把这时行传奇。(旦)看掌记，你从头与我再温习。
>
> “(旦白)你直待要唱曲，相公知道，不是要处！(生)不妨，你带得掌记来敷演一番。”

可见，掌记是一种本子，学戏者可据以“温习”和“敷演”的。这故事发展下去，是：延寿马离家潜逃，找到了《散乐》班，要求王金榜之父王恩深招他为婿。

在王恩深和延寿马的谈话中，有这样的几句：

---

❶冯沅君《古剧说汇》(1956 年作家出版社出版)22 页：“伶人们的‘掌记’，当即他们所编撰的剧本的抄本。”又同书 59 页：“掌记这种东西是优人随身携带的脚本。掌记的‘掌’字大约与‘袖珍’的‘袖’字相同，取其本头小，携带方便。”

"(末白)不招别的,只招写掌记的。

"(生唱)【麻郎】我能添插更疾,一管笔如飞。真字能抄掌记,更压着御京书会。"

可见掌记是一种抄本;"抄掌记"也同时是书会才人的一种工作。元杨朝英《太平乐府》卷之九所载高安道的《嗓淡行院》,其中的《耍孩儿七煞》系描写一个丑陋的粧旦演员:

"粧旦的不抹彤,蠢身躯似水牛;嗓暴如恰哑了孤庄狗;带冠梳,硬挺着蹇膝项,恰❶掌记,光舒着黑指头。"

这里是说粧旦的丑演员用指头掐着剧本在习读。明《雍熙乐府》卷十七载有描写"风流客人"的《醉太平》曲牌,如此说:

"莺花市贩本,风月店调筝。怀揣掌记入花门,似茶盐钞引。"

后面所说的"掌记",就是前面所说的"本"。这位客人是怀揣着掌记到妓院里去贩卖的。

由上述数例,可见掌记除由书会才人抄写之外,也有由《杂剧》班自己请人抄写的;它是学戏和演戏者所用的剧本;它可以作为一种商品在市场上买卖。在南宋时代"掌记册儿"既已成为临安瓦市中"小经纪"营业项目之一,则其为大量存在无疑。

第三,即使那时候没有"本",也还不等于那时候没有"真正之戏曲"。关于这一点,在今天流行的好多戏曲中,还可以找到无数的例子。

因此,根据剧本之有无来推断戏剧之有无,这非但不合乎情理,也是不合乎事实的。

【创造者与推荐者】　在阶级社会中,创造《杂剧》者,主要是艺人,而模仿、加工和推荐《杂剧》者则主要是文人。艺人所创造的剧

---

❶恰(qià),假借作"掐"(qiā)用,上文"嗓暴如恰哑了孤庄狗"句中"恰"字之用法可证。

本，很少有被文人原封不动，照样保存和推荐的机会。但他们的创造经验和成果，则实际被后来的文人剧作家大量吸收在自己新编的剧本之中。艺人的作品既不被推荐，则他们的姓名也就随之而湮没。元徐显在他至正十年(1350)所写的《稗史集传序》中曾说：

> "夫以四海之广，兆民之众，今其列于史传者，盖可指数；而其存不存，又有幸不幸者焉。……所传者又岂可以尽信，而所不传者，又岂可谓无其人哉？"

他提出这一普遍现象，企图一般地用"幸不幸"解释之为偶然的情形。我们对古代很多戏剧本子不被保存，很多戏剧艺人不被著录这一现象，则可以用阶级分析，解释之为必然的结果。只有取这样的看法，才不致埋没了古代没有社会地位的劳动人民和民间艺人的大量创造。

【关于杂剧的文献】 从现存宋代图画的两幅中间，可以见到宋代扮演《杂剧》的一些情形。

图 119 宋人画《杂剧》人物一，

图 120 宋人画《杂剧》人物二。

在前一张图画中，左边那个满身装扮着许多眼睛的人，可能是个卖眼药的郎中；右边那个用手指着眼睛的人，可能是算害了眼病，要请他医治。但后者背后的扇子上写着一个"诨"字，这说明他是一个副末角色，是要开玩笑的。所以，下面的演出内容，将是由他向那个卖药郎中进行嘲弄。《官本杂剧段数》里有一个剧目叫做《眼药酸》；这里画的，可能就是那个剧目。这是一个滑稽小戏，可能是属于《杂剧》第三段，《散段》或《杂扮》部分的。在后一张图画中的两个人，好像都是女演员，她们所扮演的又好像是男性的人物。她们在表演什么故事，不容易看出来。

金有《院本》、《杂剧》，两者没有多大分别，是一个东西❶。山西侯马出土金大安二年（1201）的砖室墓中有小舞台及表演俑（图121）❷；五个表演角色，形象很是生动。在宋、金时代，无论《院本》或《杂剧》，大概内容都是广泛的，其中性质比较严肃的和比较轻松的都有。

《杂剧》在两宋流行很长的时间，何以至今剧本没有留下，记载又如此之少？推其主要原因，可能还是由于掌握文化工具的文人，相当普遍地有着阶级偏见。他们的思想常常远远落后于时代，看不见新兴事物的价值；他们对当时劳动人民所创造出来的艺术作品，尤其是音乐作品，常常抱着轻视的态度。历史上一般的情形都是如此，很少例外。明何良俊在其《曲论》中大意说：本朝开国以来，尊重儒术；文人以留心辞曲为有失面子；《杂剧》与旧的戏文本子，都不能留传下来❸。即使有极少数被视为关心戏曲，对戏曲有过研究的文人，他们也摆脱不开阶级审美观点的限制，他们只能赏识他们所能够爱好的东西，他们只能对这些东西的保存和流传尽一份力量。劳动人民创造的作品，可能大量的在他们手中落选而被抛弃。明沈德符（1578—1642）曾在他所写的《顾曲杂言》上说过，他看见过的《杂剧》本子大概有一千本左右，但在他看来，其中绝大多数都是粗俗、浅近，值得读一读的，不过十分之三而已❹。我们在今天看来，觉得很可能，被这位戏剧理论家在思想上全盘否定的那七百本左右的《杂剧》本子，倒很可能有不少真正代表劳动人民阶级意识的好作品在内。文人对剧本的注意，还远胜于他们对

---

❶元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五："金有《院本》、《杂剧》、《诸宫调》——《院本》、《杂剧》，其实一也。"元夏庭芝《青楼集》(1355)："金则有《院本》、《杂剧》，合而为一。"
❷参看《考古》1959年第五期228页。
❸原文："祖宗开国，尊崇儒术。士大夫耻留心辞曲。《杂剧》与旧《戏文》本皆不传，世人不得尽见。"
❹原文："今教坊《杂剧》约有千本，然率多俚浅，其可阅者十之三耳"。

于与戏剧密切相关的乐谱的注意。乐谱得注意的机会，更是非常之少；而且，在有些乐谱偶然得到某些文人注意之时，往往已在它们离开了时代生活背景，现实战斗意义逐渐减低之时。公元十二世纪董解元《西厢记》的乐谱，公元第十三世纪元人《杂剧》的乐谱，直到公元第十八世纪才在《太古传宗》(1722)、《九宫大成南北词宫谱》(1746)和《纳书楹曲谱》等书中有着稀少的断片出现，十四世纪在元代已经流行的琵琶曲《海青拿天鹅》❶，直到十九世纪才在华秋萍所编的《琵琶谱》(1818)中出现。乐谱出现的时间和乐曲流行的时间，往往距离开四五百年之久；前代劳动人民在阶级社会中创造的艺术，不可能不是这样迟缓地、零星地、非常有限地传到后代。问题是在我们对阶级社会中文化发展和与之有关的书面记载之间存在着的这种距离，是否予以适当的估计。宋代文人在他们有关当时《杂剧》的记载中间，并不能逃出阶级局限性的影响。他们记载到一些民间的艺术活动，并不是为了热爱劳动人民的创造，而是为了另外一些目的。譬如，《东京梦华录》、《都城纪胜》和《繁胜录》的作者，兴趣都在描写一个统治中心的繁华生活；《梦粱录》和《武林旧事》的作者，兴趣都在描写一年四季中统治阶级的活动。为了这种目的，他们不得不附带牵涉到只有靠着劳动人民才能进行的一些民间艺术活动。他们对这类艺术活动本身的叙述，当然是不会全面的。更重要的，他们的观点，并不是毫无问题的。若依他们所举的例子来理解《杂剧》中间的《散段》，则《散段》就成了专门以嘲笑劳动人民为目的而且毫无例外的坏戏的汇集❷。其实，这种坏戏，正是在统治阶级意识形态支配之下形成的东西，是极个别的，并不能视为有代表性的作品。若依他们的说法来理解《杂剧》，则

❶见元杨允孚《滦京杂咏》。 ❷《梦粱录》讲到《散段》，说，"顷在汴京，村落野夫，罕得入城，遂撰此端；多是借装为山东、河北村叟，以资笑端"。他书亦有此记载。

全部《杂剧》就成了追求滑稽效果的庸俗作品❶。而实际却决不会如此。能在影戏中间分别好人坏人、能用小说使统治阶级有所恐惧的宋代劳动人民，决不会在占有当时最高地位的《杂剧》艺术中，独独见得是软弱无力。

从记载看来，宋代的《杂剧》，似乎还没有能吸引文人参加协作，进行歌词的写作；即使可能有，似乎也不见得会有多大的作用。有关宋代《杂剧》的记载所以不多，其剧本所以不能流传下来，对它的估计所以不够，可能与这也有关系。但宋代《杂剧》在那么悠长的时间中间，有那么大的影响，那么高的地位，那么多的作品，这并不是简单的事。这正足以说明，在未有文人参加之前，劳动人民自己集体创造力量之伟大，我们正应该对之有足够的估计。

【南戏】 从北宋到南宋，随着都市经济的繁荣，政治环境的动荡，戏剧音乐的发展，在全国范围内，在广大的都市群众中间，呈现了簇新的面貌。北方有《杂剧》、《院本》，南方则有《南戏》。

《南戏》，又称《戏文》，《温州杂剧》或《永嘉杂剧》。它最早产生于由北宋宣和(1119—1125)到南宋光宗(1190—1194)一段期间；最初起源于浙东温州的民间，然后渐渐流行于南宋首都杭州及全国各地❷。在地域上，浙东都市经济的繁荣，为戏剧音乐的发展，造成

---

❶《梦粱录》讲到《杂剧》，说，“大抵全以故事，务在滑稽。” ❷明徐渭(1521—1593)《南词叙录》：“《南戏》始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句(按应作陆游句)。或云，宣和间已滥觞，其盛行自南渡，号曰‘永嘉杂剧’，又曰‘鹘伶声嗽’(灵活的声调)。其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”又：“《赵贞女蔡二郎》——即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也；实为《戏文》之首。《王魁负桂英》——王魁名俊民，以状元及第，亦里俗妄作也；周密《齐东野语》辨之甚详。”明祝允明(4160—1526)《猥谈》：“《南戏》出于宣和之后，南渡之际，谓之‘《温州杂剧》’。予见旧牒，有赵闳夫榜禁，颇述名目；如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”明何良俊《四友斋丛说》：“金元人呼北戏为《杂剧》，南戏为《戏文》。”

有利的物质条件。在政治上，南宋的统治者过着穷奢极欲的糜烂生活，越来越加重他们对于人民的压榨；同时，违背了广大人民的意志，维持着苟且偏安的局面，对金人的侵略，采取不抵抗政策。阶级矛盾和民族矛盾冲击着每一个人的心灵；生活的动荡，为戏剧音乐提供了深刻而丰富的内容。《南戏》就是在这样的客观条件之下，由萌芽而逐渐成长起来的。

从现存的资料来看，可以肯定为宋代《南戏》的作品，只有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》五种。前一种已只字无存，后四种尚有残文❶。《赵贞女蔡二郎》和《王魁负桂英》都是描写知识分子得志以后，忘恩负义，抛弃其妻的故事。宋代发展了科举制度，放宽了取士的范围，增加了取士的名额，以便进一步收买知识分子。有好些知识分子，在一举成名之后，爬上了政治舞台，阶级地位起了激变，便趋附于豪门贵族，非但更加脱离劳动人民，而且有时甚至看不起自己出身的小地主阶级。这样，就有负心弃妻的事不断出现。但正义的人民对于被遗弃的善良女性抱着无限的同情，对于作恶的新兴官僚有着莫大的愤慨。从人民中间产生的戏剧，不断地揭露着这些人的丑恶面目。

【南戏的战斗性】 从现存的《南戏》残本看来，不论是故事传说或是当前时事，大多能够反映人民的意志，在当时的社会中，起着战斗的作用。例如，王焕戏文的故事内容❷，大约是这样：

多才多艺、能文能武的青年公子王焕和洛阳地方钟情的妓女贺怜怜

---

❶关于这五种宋代《南戏》的考证，参看王国维《宋元剧曲史》、郑振铎《中国文学史》、赵景深《宋元戏文本事》。关于后四种宋代《南戏》的考证，故事内容和残文，参看钱南扬《宋元南戏百一录》、钱南扬《宋元戏文辑佚》。❷参看钱南扬《宋元戏文辑佚》109页《风流王焕贺怜怜》。

相爱，两人约为夫妻。半年后，王焕的钱已用光，鸨母把他赶走；正有一个有钱有势的武将高邈来到洛阳，鸨母就将贺怜怜嫁给了他。怜怜千方百计，寻找机会，写了信，托卖查梨条的王小二送给王焕。王焕扮做乞丐，趁高邈出门，去见怜怜；怜怜叫侍女盼儿等候王焕，引他进去相见。见面时，怜怜赠给王焕路费，劝他到边区去立功，并且讦发高邈强占有夫之妇。后来王焕因军功授西凉节度使，高邈因擅用公款问罪。怜怜理直气壮地对审询高邈的高级将官说，"我是王焕的妻，不愿意跟从高邈。"这样，两人就重新得到了团圆。

这个歌颂妇女坚贞爱情、揭露官僚暴力和贪污、充满曲折斗争的戏，在1268、1269年间演出的时候，曾使一群与贺怜怜受到同样遭遇的女性——一个仓官的诸妾，因受到它的影响，都设法逃跑，离开仓官❶。

这事以后不久，到了元朝初年，温州群众又有利用《南戏》为武器，与有钱有势的恶霸和尚祖杰，进行斗争，而获得胜利的事❷。事情大略是如此：

和尚祖傑，有钱有势，强占俞生的妻。俞生向各级官府控诉；由于祖傑勾结官府，进行陷害，俞生非但不得申冤，反而几次受杖。后来祖傑竟

❶元刘一清《钱塘遗事》："湖山歌舞，沉酣百年。贾似道少时，佻㒓尤甚；自入相后，犹微服闲行，或饮于妓家。至戊辰、己巳(1268—1269)间，《王焕》戏文盛行于都下，始自太学，有黄可道者为之。一仓官诸妾见之，至于群奔，遂以言去。" ❷周密《癸辛杂志》："温州乐清县僧祖杰，自号斗崖，杨髡之党也；无义之财极丰。……有富民俞生，充里正，不堪科役，投之为僧，名如思；有三子，其二亦为僧于雁荡。本州总管者，与之至密，托其寻访美人。杰既得之，以其有色，遂留而蓄之。未几有孕，众口籍籍，遂令如思之长子在家者娶之为妻，然以时往寻盟。俞生者不堪邻人嘲诮，遂挈其妻往玉环以避之。杰闻之，大怒，遂俾人伐其坟木以寻衅。俞讼于官，反受杖。遂诉之廉司；杰又遣人以弓刀置其家而首其藏军器；俞又受杖。遂诉之行省；杰复行赂，押下本县，遂得甘心焉；复受杖。意将往北求直。杰知之，遣悍仆数十，擒其一家以来——二子为僧者亦不免——用舟载之僻处，尽溺之，至刳妇人之孕以观男女。于是其家无遗焉。……其事虽得其情，已行申省，而受其赂者尚玩视不忍。旁观不平，惟恐其漏网也，乃撰为戏文以广其事。后众言难隐，遂毙之于狱。越五日而赦至。"

指挥其手下大帮匪徒，将俞生全家杀害。

这一案件，虽然已经报到上级官府，但受过祖傑贿赂的官吏，仍然千方百计地庇护着他。群众非常愤怒，就创作了戏文，揭露事情的真相。官吏没有办法，方才在监狱里偷偷地处死了祖傑。但祖傑刚死了五天，上级官府赦免他的公事又发下来了！这一事件，虽然产生于元代，但距离南宋不久，也可以从而见得《南戏》自始就有参加现实斗争的传统。

《南戏》的战斗性，正是统治阶级所害怕。明祝允明说，他曾见到过南宋时候的旧档案，那里面有赵闳夫禁演《南戏》的榜文❶。统治阶级的禁演《南戏》，足以说明在《南戏》领域里阶级斗争的激烈。

福建《漳州府志》卷三八《民风》编中载有南宋时朱熹的门生陈淳(1153—1217)给漳州知府傅伯成的一封信，题为《上傅寺丞论淫戏书》。信里说：

"某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号曰'乞冬'。群不逞少年，遂结集浮浪无赖数十辈，共相率倡，号曰'戏头'。逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广观者。至市廛近地，四门之外，亦争为之，不顾忌。今秋七八月以来，乡下诸村，正当其时，此风在在滋炽，其名若曰'戏乐'。……"

今人路工据此，写了《宋陈淳的禁戏书》一文❷提出了四个重要的论点。他说：

"……但是我们从这篇反面文章里，却可以证明我国戏曲发展历史中几个重要的问题：一、戏曲是农村里产生的，是农民自己创造的娱乐活动。戏曲活动是和生产紧密联系的，文中说'乞冬'，就是指农民在秋收后演戏，祈求明年丰收。二、戏曲活动都是在秋收后的生产空隙期间进行的。文中所谓'淫戏'，就是演主张爱情自主的故事，所谓'逐家裒敛钱

❶见前引《猥谈》。❷原文载在1962年3月26日《人民日报》的《访书见闻录》。

物'，应该说是农民自愿出钱组织的娱乐活动。三、当时(1197年)的戏曲活动，已经从农村发展到城市里，而且有了固定的剧场——戏棚。当时演出，不仅是两三个人扮演的《杂剧》，而且有'数十辈''共相率唱'的'戏头'，即大戏班演大戏。四、当时福建的戏曲已经是广泛的群众娱乐活动，而且相沿成俗，每年秋收后都要演戏。可见福建的戏曲活动，开始甚早。一篇陈淳的反面文章，却证明了宋代《南戏》广泛发展的空前情况。"

【南戏的音乐】　《南戏》的音乐，有着如下的六个特点：

（一）宋代《南戏》的音乐，以当时南方民间流行的小曲、歌谣为主，同时也吸收了当时民间的《唱赚》，并且继承了其前久已流行的词调和歌舞大曲的音乐等，作为自己的养料。

（二）新兴的《南戏》，对于音乐的运用，比较自由，并不受宫调理论的限制❶。

（三）经过了一定时期的发展过程，由于经验的累积，在成套曲调的前后连接方面，已逐渐形成一些有定的方式❷。成套曲词中间，比较常用的是《唱赚》中《缠令》的形式；有无《赚》的《缠令》，也有有《赚》的《缠令》❸。

（四）在同一曲牌以"前腔换头"形式，连续迭用几次时，前后各段之间，有时有板式上之变化❹。

（五）在宋代《南戏》的曲牌中，组织几个不同曲牌中的若干乐句，使之成为一个新的曲牌——所谓"集曲"的例子，已很常见。

（六）在演唱方面，《南戏》早在宋代，就已突破了《杂剧》每折

❶《南词叙录》："其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。"又："《永嘉杂剧》兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女，顺口可歌而已。谚所谓'随口令'者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余。乌有所谓九宫？"　❷《南词叙录》："南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如《黄莺儿》则继之以《簇御林》，《画眉序》则继之以《滴溜子》之类，自有一定之序。"　❸《乐昌分镜》中有《本宫赚》。　❹参看后面的曲例。

一人歌唱的成规，而有独唱、对唱、合唱等多种演唱形式。

宋代民间新兴的《南戏》，其在音乐上广泛的吸收，大胆的新的尝试和创造，已为后来元、明的传奇，打下了坚实的基础。

【宋代南戏乐谱的保存情况】　对于上述"尚有残文"的四种宋代《南戏》——即《王魁负桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》和《陈巡检梅岭失妻》的每一种，或多或少，都有一些乐谱存到今天。兹列表如下：❶

剧名	歌词	现存曲谱
(一)《王魁旧传》	商调《熙州三台》❷，《正始》六❸。	《九宫》、五六、4❹。
计6曲	正宫《长生道引前腔》，《正始》二。	《九宫》、三一、12。
	双调《泛兰舟》，《定律》❺、九。	《九宫》、六三、42。
	中吕《两休休》，《正始》、四。	《九宫》、一一、5。
	《前腔》，《正始》、四。	《九宫》、一一、6。
	商调《十二时》❻	《九宫》、五六、6。
(二)《王焕传奇》	仙吕入双调《絮婆婆》，《正始》、八。	《九宫》、三七、19。
计9曲	南吕《满园春》❼，《正始》、五。	《九宫》、四八、10。
	北黄钟❽《灯月交辉》，《定律》、一。	《九宫》、七三、46。
	商调《秋夜雨》❾，《正始》、六，《啸余》❿，南一八、25。	《九宫》、五七、46。
	越调《四国朝》，《正始》、九。	《九宫》、二三、6。
	《乔八分》、《正始》、七，《啸余》、南一五、12。	《九宫》、二四、32。

❶据中国音乐研究所曹安和同志所作初步考证。同剧中各曲歌词先后次序，依钱南扬《宋元戏文辑佚》(1956年上海古典文学社出版）中曲词次序排列。　❷《九宫》作《熙州三台》，《正始》作《三台令》。　❸明徐于室辑《南曲九宫正始》(1651)，简称《正始》。　❹《九宫大成南北词宫谱》(有1746年序)，简称《九宫》。　❺清吕士雄等编《南词定律》(1720)，简称《定律》。　❻《九宫》题"《王魁旧传》"，《正始》不载。　❼《满园春》，《正始》作《上林春》。　❽《九宫》列入北曲；读其曲调，确为北曲。疑宋代《南戏》中间，已初有南北合套之例。　❾《秋夜雨》，《正始》作《十二时》。　❿明程明善辑《啸余谱》(1619)，简称《啸余》。

剧名	歌　　词	现存曲谱
	中吕《渔灯花》,《正始》、四。	《九宫》、一二、12。
	《前腔》,《正始》、四。	《九宫》、一二、12。
	仙吕入双调《倒拖船》,《正始》、八。	《九宫》、三七、19。
(三)《乐昌分镜》	南吕《贺新郎》,《正始》、五。	《九宫》、四九、11。
计6曲	羽调《庆时丰》,《正始》、一〇。	《九宫》、七七、8。
	《马鞍儿》,《正始》、一〇。	《九宫》、七七、9。
	黄钟《荼蘼插金凤》,《正始》、一。	《九宫》、七一、11。
	中吕《乔合笙》,《正始》、四。	《九宫》、一〇、35。
	《古瓦盆儿》,《正始》、四。	《九宫》、一一、12。
(四)《梅岭失妻》	仙吕入双调《梅子黄时雨》,《正始》、三。	《九宫》、六二、4。
计19曲	《十五郎》,《正始》、三。	《九宫》、三、6。
	南吕《金莲子》,《正始》、五。	《九宫》、四八、11。
	大石调《少年游》,《正始》、二。	《九宫》、一七、2。
	南吕《石竹花》,《正始》、五。	《九宫》、五〇、40。
	《引驾行》,《正始》、五。	《九宫》、五〇、21。
	越调《桃李争春》,《正始》、七。	《九宫》、二三、5。
	仙吕《胡女怨》,《正始》、三。	《九宫》、三、34。
	《奠中美》,《正始》、三。	《九宫》、二、10。
	《木丫牙》,《正始》、三。	《九宫》、三、15。
	《五方鬼》,《正始》、三。	《九宫》、三、34。
	南吕调《恨萧郎》,《正始》、九。	《九宫》、五〇、38。
	南吕《于飞乐》,《正始》、五。	《九宫》、七六、2。
	正宫《彩旗儿》,《正始》、二。	《九宫》、三一、45。
	《倾杯序》❶,《正始》、二。	《九宫》、三一、21。
	《前腔》❶,《正始》、二。	《九宫》、三一、21。
	越调《花儿》,《正始》、七。	《九宫》、二四、33。
	仙吕《一盆花》,《正始》、三。	《九宫》、二、20。
	正宫《锦庭芳》,《啸余》南四、10。	《九宫》、三二、17。

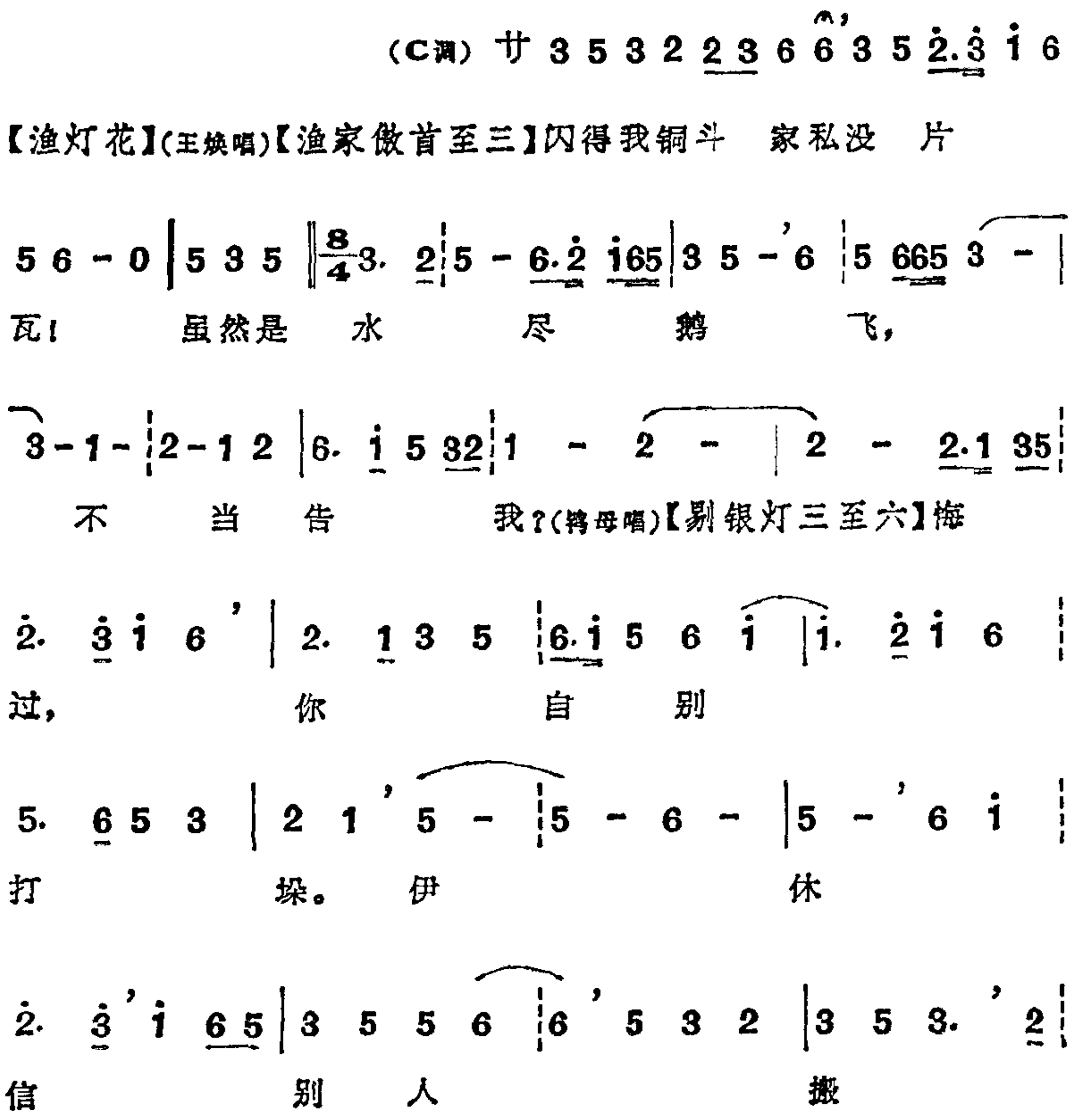
❶《九宫》与《正始》曲词略有出入。

以上残存曲谱合计40曲。

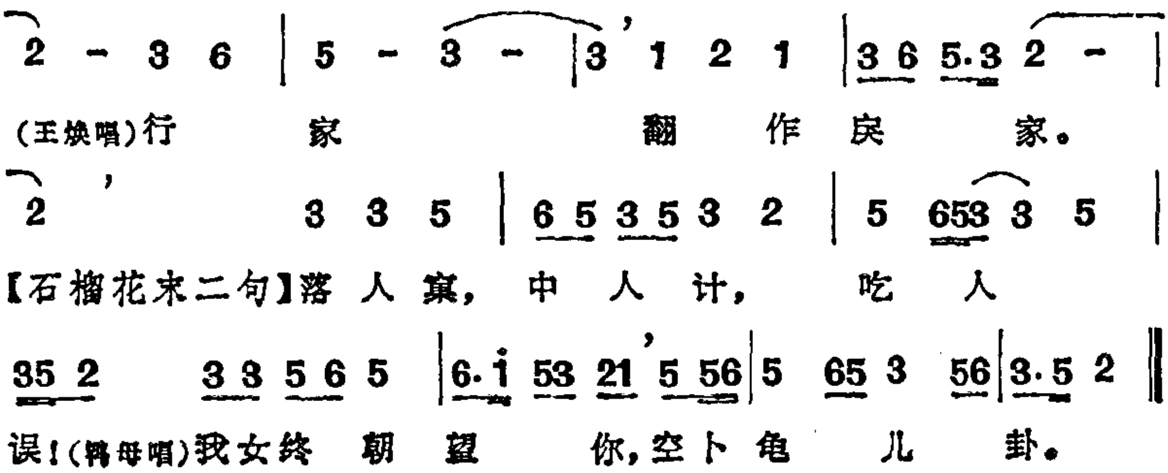
举《王焕传奇》中的三段乐曲为例（曲例12）。前两段乐曲所描写的内容，是鸨母已将贺怜怜嫁给了高邈之后，王焕非常气愤，

曲例12

王焕传奇（一）




咳。　(王焕唱)虔　婆！
你　好　趁
科！【石榴花末二句】金　银　被　你
相　折　挫。恨　不　得　把　伊
来　碎　剐！
【前腔】(劝者唱)【渔家傲首至三】三十哥息　怒　停　嗔
且　放　下。有的事好　好　商　量，持　刀做
甚　麽？(鸨母唱)【剔银灯三至六】焦　撇　把　女　怜　怜
嫁，三　十　贯　卖与　高　邈。



王焕传奇(二)



向鸨母寻闹的事。曲调的形式是集曲；演唱的形式，是三个角色轮流歌唱。从这两段，也可看出同一曲牌前后节奏(板式)上和旋律上的变化。

第三段乐曲所用的曲牌为《倒拖船》，是一个民间小曲的调子；从它的旋律看来，还距离民歌原来的朴素形式不很远。这段所描写的内容，是王焕扮作乞丐，趁高邈出门，在门前高声呼叫；其演唱的形式，是由王焕独唱，可能是末角所唱。

第十六章 乐器和器乐的发展

一、乐器的新发展

宋代一方面继承了大部分隋、唐时代的乐器，而在某些乐器的制作上有所改进，在某些乐器的运用上有所发展；另一方面，这时候又出现了许多前所未有的新乐器。

【乐器的演变】 以笙为例。原来隋代曾有过十九簧的笙❶。可是，后来比较流行的是一种"义管笙"❷。这种笙只装十七簧，另外有两根备用而不装在上面的"义管"，到了需要吹奏某些调时才临时换上去。

宋代初年，曾有一段期间，只流行十七簧笙，和外设二管的义管笙；很少有人注意到十九簧笙。陈旸《乐书》所说"宋朝大乐诸工，以竽、巢、和并为一器，率取十七管笙为之"，正说明了这一期间的情况。可见这时候的竽笙、巢笙、和笙都是十七簧，而以大小和音高的不同相区别。然而，由于音乐上的要求，不久产生变化了。《宋史·乐志》载景德三年(1006)的情形，说"旧制巢笙、和笙，每变宫之际，必换义管。然难于遽易。乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。"乐工有实践经验，所知较多，所谓"改"，可能是把他关于十九簧笙的旧有经验介绍出来。自此以后，十九簧笙

❶《隋书·音乐志》："笙列管十九于匏内，施簧而吹之。" ❷陈旸《乐书·义管笙》条："大乐所传之笙，并十七簧。外设二管，不定置，谓之'义管'；每变均易调，则更用之。"

得到普遍应用。到皇祐二年(1050)左右，阮逸已将三种大小和音高不同的十九簧笙分别称为竽笙、巢笙、和笙。前后有明显的区别。宋初的竽笙、巢笙、和笙都是十七簧，这时的竽笙、巢笙、和笙却都是十九簧；前后名称相同，而形制不同。

现存有关十九簧巢笙音位的最早、最明确、最详尽的记载，首推陈旸《乐书》卷一二三中的注。这是一个相当重要的资料。它说：

> "今巢笙之制，第一头子，应钟清声，应第三(原作"二"误，今改)管；二、中音，黄钟正声，应中音子；三、第三管，应钟正声，应头子；四、第四管，南吕正声，应第五子；五、中吕管，无射正声，无应；六、大托管，蕤宾浊声，应托声；七、十五管，大吕正声，无应；八、大韵管，姑洗浊声，有应(当作"应著声管")；九、第五子，南吕清声，应第四管；十、中音子，黄钟清声，应中音；十一、托声管，蕤宾正声，应大托；十二、著声管，姑洗正声，应大韵；十三、仙吕管，夹钟正声，无应；十四、高声管，太簇正声；十五、平调子，林钟清声；十六、平调管，林钟正声；十七、后韵，太簇浊声，应高声；十八、义声管，夷则正声，无应；十九、托声管，仲吕正声，无应声"。

可以看出：第一，这里所谓"应"，都是同律高低八度之相应；而且第二，有应声的，仅是属于黄钟宫七声的音。又可以看出，笙管音位如此排列，有两个特点：第一，它完全地具备着十二律中的每一个音；可是，第二，在它19个音中，有14个音，是黄钟宫七音的高低八度的重复，余下的黄钟宫七音中用不到的大吕、夹钟、仲吕、夷则、无射5个音，则都只有孤零零的一个正声，而并没有清声、浊声与之相应，因之，相形之下，其表现力比较单薄。这可能与"隋代雅乐唯奏黄钟一宫"❶有着一定的关系。

---

❶语见《隋书》卷十五《音乐志》。

为了便于比较，我们要将陈旸原用的律吕名称译成今天通用的音名。究竟应该用今天的什么音名去合陈旸的黄钟音？那是首先必须解决的问题。看来，定其黄钟为f^1，理由较为充份。第一，因为从陈旸讨论巢笙等问题的有关章节看来，是与阮逸的主张，有密切的关系，而阮逸则是皇祐二年(1050)负责定律的人，他所定的律，其黄钟相当于f^1。第二，宋代在十九簧笙被宫廷继续应用的长时期间，正经历着宫廷雅乐黄钟音高的多次变迁；虽每次变迁，都可能意味着雅乐笙音高度的相应改变，但到了熙宁九年(1076)以后，教坊律的黄钟音高标准仍是f^1，可见这一标准，沿用甚久，影响较大。

关于宋代竽笙、巢笙、和笙三者间的高低关系，阮逸曾有说明，陈旸《乐书》卷一二三转述阮逸的话，说：

> "阮逸谓：竽笙起第四管为黄钟，巢笙起中音管为黄钟，和笙起平调为黄钟；各十九簧，皆有四清声、三浊声、十二正声。以编钟四清声参验，则和笙平调子，是黄钟清也；竽笙第五子，是黄钟清（原作"太簇清"误）也，中吕管是大吕清也，中音子是夹钟清也。"

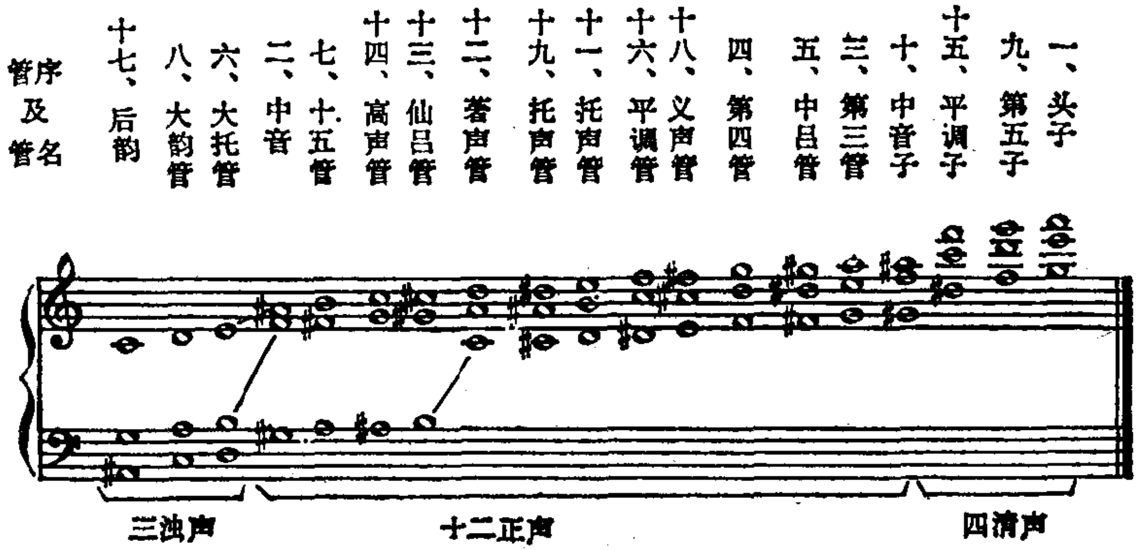
可见竽笙比巢笙低九律，和笙比巢笙高五律。但同时又可以看出，阮逸对高低八度的差别，是不勾注意的。他所谓"和笙起平调为黄钟"，其实是指"黄钟清"；他所谓"竽笙……中吕管是大吕清"，其实是指"大吕正声"；他所谓"中音子是夹钟清"其实也是指"夹钟正声"。在比较三笙音高关系的时候，对阮逸这种忽略的地方，必须加以纠正。

宋竽笙、巢笙、和笙音高比较表

（依笙管排列习惯形式，管序从前面右首算起。）

管序	管名	竽笙 律名	竽笙 音高	巢笙 律名	巢笙 音高	和笙 律名	和笙 音高
一	头子	太簇清	g^2	应钟清声	e^3	姑洗倍清	a^3
二	中音	夹钟浊	$\#g$	黄钟正声	f^1	仲吕	$\#a^1$
三	第三管	太簇	g^1	应钟正声	e^2	姑洗清	a^2
四	第四管	黄钟	f^1	南吕正声	d^2	太簇清	g^2
五	中吕管	大吕	$\#f^1$	无射正声	$\#d^2$	夹钟清	$\#g^2$
六	大托管	南吕倍浊	d	蕤宾浊声	b	应钟浊	c^1
七	十五管	姑洗浊	a	大吕正声	$\#f^1$	蕤宾	b^1
八	大韵管	林钟倍浊	c	姑洗浊声	a	南吕浊	d^1
九	第五子	黄钟清	f^2	南吕清声	d^3	太簇倍清	g^3
十	中音子	夹钟	$\#g^1$	黄钟清声	f^2	仲吕清	$\#a^2$
十一	托声管	南吕浊	d^1	蕤宾正声	b^1	应钟	e^2
十二	耆声管	林钟浊	c^1	姑洗正声	a^1	南吕	d^2
十三	仙吕管	蕤宾浊	b	夹钟正声	$\#g^1$	夷则	$\#c^2$
十四	高声管	仲吕浊	$\#a$	太簇正声	g^1	林钟	c^2
十五	平调子	无射	$\#d^2$	林钟清声	c^3	黄钟倍清	f^3
十六	平调管	无射浊	$\#d^1$	林钟正声	c^2	黄钟清	f^2
十七	后韵	仲吕倍浊	$\#A$	太簇浊声	g	林钟浊	c^1
十八	义声管	应钟浊	e^1	夷则正声	$\#c^2$	大吕清	$\#f^1$
十九	托声管	夷则浊	$\#c^1$	仲吕正声	$\#a^1$	无射	$\#d^2$

三笙的音高次序，如下谱所列。



这就是阮逸所谓"皆有四清声、三浊声、十二正声"；也就是元丰三年(1080)杨杰所谓"今巢笙、和笙，其管十九，以十二管发律吕之本声，以七管为应声。"

同时在北宋初年，约在960至965年间，在中国西南四川地区，曾出现了一种装有三十六簧的"凤笙"——十二个低音，十二个中音和十二个高音，成半音连续的关系。这个凤笙，在当时的条件之下，可惜没有能在全国范围内流传开来❶。

【旧有拉弦乐器及吹乐器的广泛应用】 上面说过，唐代已有两种拉弦乐器，即奚琴与轧筝。到了南宋时期，奚琴改名为嵇琴❷，有七条弦的轧筝改名为筝❸。这两种乐器，在民间瓦舍中得到普遍

---

❶陈旸《乐书》卷一百二十三："今太常笙浊声十二、中声十二、清声十二。俗呼为凤笙，孟蜀主所进，乐工不能吹，虽存而不用。"案孟蜀主即蜀后主孟昶(935—965)。其进笙之时应在960至965年间。 ❷《事林广记》："嵇琴本嵇康所制，故名嵇琴；二弦，以竹轧之，其声清亮。" ❸《事林广记》："筝，形如瑟，二头俱方，七弦七柱，以竹润其端而轧之。"

应用❶，在宫廷宴乐中间，也占有相当的地位❷。唐以来的吹乐器，如太平管❸、跋膝管❹、七星管❺，弦乐器如十四弦❻等，在宋代得到相当广泛的应用。

【新乐器的出现】 新乐器之出现，在南宋比之在北宋更加显著。若北宋曾出现了吹乐器叉手笛（或拱宸管）❼的话，则南宋又出现了官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫❽、箫管❾、倍四、银字中管、中管倍五等吹乐器，嵇琴、葫芦琴、渤海琴、双韵❿等弦乐器。

下面是《事林广记》中所列的《管色指法》，从这可以了解在官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等吹乐器上，为了发出每个"工尺"字所代表的音，应取怎样的按孔方法（图122）。

有一种用马尾拉着演奏的拉弦乐器，称为"马尾胡琴"，看来在公元十一世纪时，在西北边区流行已久。在沈括写给军士歌唱的

❶《都城纪胜·瓦舍众伎》条，《梦粱录·妓乐》条。 ❷《武林旧事·天基圣节排当乐次》条和《乾淳教坊乐部》条。 ❸陈旸《乐书》卷一四八："太平管形如跋膝而九窍，具黄锺一均；所异者，头如觱篥尔。" ❹陈旸《乐书》卷一四八："跋膝管，其形如笛而短，……唐清乐部用之；然亦七窍，具黄锺一均。" ❺陈旸《乐书》卷一四八："唐之七星管，古之长笛也。一定为调，合锺磬之均；各有短长，应律吕之度。盖其状如篪而长，其数盈寻而七窍，横以吹之；旁幎以竹膜，而为助声。" ❻十四弦可能即唐之天宝乐；说明见前。 ❼《宋史》卷一二六载乾德四年(966)判太常寺和岘言："乐器中有叉手笛，乐工考验，皆与雅音相应。……其制如雅笛而小，长九寸，与黄锺管等；其窍有六，左四右二。乐人执持，两手相交，有拱揖之状。请名之曰拱宸管。……诏可。" ❽以上九种乐器的名称，及其按指法，均见《事林广记》。 ❾陈旸《乐书》卷一四八："箫管之制，六孔，旁一孔加竹膜焉，具黄锺一均声。或谓之尺八管，或谓之竖笛，或谓之中管。尺八，其长数也；后世宫悬用之。取'篴'，其植如篴也；'中管'，居长篴、短篴之中也。今民间谓之箫管。非古之箫与管也。" ❿嵇琴、葫芦琴与双韵均见《都城纪胜》及《梦粱录》。《宋史》卷一三一载绍定三年(1230)姜夔进《大乐议》于朝，其中提到渤海琴；又批评中管倍五、羌笛、孤笛、双韵、十四弦等乐器的音为"失之太清"，夏笛、鹧鸪、葫芦琴、渤海琴等乐器的音为"失之太浊"。双韵是一种小型的阮。《事林广记》在说明了"阮琴"或"阮咸"之后，说："近世方格小，为双韵，亦名阮。"

五首歌词中间，其第三首为：

"马尾胡琴随汉车，　　曲声犹自怨单于。
弯弓莫射云中雁，　　归雁如今不见书。"❶

在上述两宋民间乐器发展的情形中，可以注意两个特点：第一，是多样吹乐器的产生；第二，是拉弦乐器的开始得到重视。这在当时，是和歌曲、说唱音乐和戏剧音乐等声乐艺术的发展，有着密切的关系。自此以后，适应着说唱音乐和戏曲音乐伴奏的要求，吹乐器和拉弦乐器，越到后来，发展越大。

【西南少数民族的乐器】　特别值得注意的是在这时候的记载中所提到的西南少数民族的几种乐器。南宋淳熙五年(1178)周去非在他所写的《岭外代答》中，曾提到卢沙、铳鼓、葫芦笙和竹笛等四种在当时瑶族中间流行的乐器。卢沙、葫芦笙和竹笛都是吹乐器；铳鼓可能就是今天仍旧广泛流行的长鼓❷。同书也曾提到当时广西地区寺庙和官厅方面所用的大大小小的铜鼓。

二、器乐的新发展

这时候民间器乐的活动，在都市中相当普遍。在瓦舍等热闹地区，在某些风景区，经常有器乐的表演；在一年四季中，遇到节期，器乐的活动，更加活跃；民间结婚的时候，也常用器乐来陪衬欢乐的气氛。有"清音社"❸等器乐团体的自由组织。在茶楼和酒楼，也有传授器乐和演奏器乐的❹。

❶见《梦溪笔谈》卷五。❷宋周去非《岭外代答》："傜人之乐，有卢沙、铳鼓、胡卢笙、竹笛。""卢沙之制，状如古箫，编竹为之，纵一横八；以一吹八，伊嘤其声。""铳鼓，乃长大腰鼓也；长六尺，以燕脂木为腔，熊皮为面。鼓不响鸣，以泥水涂面，即复响矣。""胡卢笙攒竹于瓢，吹之呜呜然。""笛韵如常笛差短。"　❸《都城纪胜》"社会"条："清乐社——此社风流最胜。"《武林旧事》卷三："清音社，清乐。"　❹《都城纪胜》："茶楼多有都城子弟占此会聚，习学乐器，或唱叫之类，谓之'挂牌儿'。"《武林旧事》卷六"《酒楼》"条："又有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人，谓之'赶趁'。"

【细乐、清乐、小乐器、鼓板】 记载中曾提到在瓦舍中流行的几种民间器乐合奏形式。一种叫“细乐”，是用箫管、笙、篥、嵇琴、方响等乐器合奏❶。一种叫“清乐”，是用笙、笛、觱篥、方响、小提鼓、拍板、札子等合奏——有时用很多龙笛齐吹，也称为清乐❷。又有一种叫“小乐器，”是由一二人作独奏或小形的合奏，如双韵合阮咸，嵇琴合箫管，鍫琴合葫芦琴，独弹十四弦等❸。又有一种叫“鼓板”，可能是普遍流行的一种合奏形式，主要是用拍板、鼓和笛等三种乐器，有时也加用札子、水盏、锣等击乐器。这种合奏形式，有很大的伸缩性；有时其艺术要求，可以很低；但有时则它又可以包含非常美妙的杖鼓独奏曲部分❹。实际上合奏的形式，是可以十分多样的，记载并不能完全提到。例如明仇英所临宋人本奏乐图（图123）就代表着小型合奏形式之一。

器乐合奏，不但在北宋的首都汴梁和南宋的首都临安的民间流行，在别的地区，也很流行。宋周去非在其«岭外代答»卷七中曾

❶«都城纪胜·瓦舍众伎»条:“细乐比之教坊大乐，则不用鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也；每以箫管、笙、篥、嵇琴、方响之类合动。” ❷«都城纪胜·瓦舍众伎»条:“清乐比马后乐加方响、笙、笛。用小提鼓，其声亦轻细也。淳熙间(1174—1189)德寿宫龙笛色四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也。” 按当时马后乐所用乐器，有拍板、觱篥、笛、提鼓、札子，见«武林旧事»卷四所载«乾淳教坊乐部»条。❸«都城纪胜»:“小乐器，只一二人合动也，如双韵合阮咸、嵇琴合箫管，鍫琴合葫芦琴，单拨十四弦。” ❹«武林旧事»卷四«乾淳教坊乐部»“鼓板”部门中注明的有奏拍、奏“鼓儿”、奏笛的三种艺人；又卷六«诸色伎艺人»“鼓板”部门中注明的有奏拍、奏笛、奏札子的三种艺人。又«都城纪胜»:“吹赚动鼓板:«渤海乐»、«一拍子»、至于«十拍子»，又有拍番鼓子，敲水盏、锣、板和鼓儿，皆是也。今街市有乐人三五为队，专赶春场、看潮、赏芙蓉、及酒坐只应，与钱亦不多，谓之荒鼓板。”此段记载文字的前半，有不易理解之处。目前我们初步试作解释:认为，鼓板中有一部分曲调，可能是将«唱赚»的声乐曲调，作为器乐演奏，所以称为“吹赚动鼓板”；«渤海乐»、«一拍子»等，可能是鼓板中常奏的一些曲牌的名称；番鼓子、水盏等可能是鼓板中用到的一些乐器的名称。从对于专业性要求不高的“荒鼓板”的存在，可以见得，鼓板有可能是一种艺术性不高的最简单的乐器合奏形式。但«梦溪笔谈»卷五讲到“杖鼓”说，“其曲多独奏，如鼓笛曲是也，”又提到“专门独奏之妙”，则又见得在鼓板中也可以有杖鼓的高度独奏技术。

讲到"合乐"在广西民间流行的情况。他说：

> "广西诸郡人多能合乐。城郭、村落，祭祀、婚嫁、丧葬，无一不用乐。虽耕田，亦必口乐相之——盖日闻鼓笛声也。每岁收成，众招乐师教习子弟。"

这种合乐，也可能是属于"鼓板"的一类。

【教坊大乐】 关于宋代民间器乐活动的书面资料，并不很多。但民间器乐的成就，也可以从宫廷器乐活动的规模窥见一斑。这是因为宫廷的乐工，绝大部分是出身于民间；特别宫廷燕乐的变迁，不能不以民间音乐在不断发展中所已获得的成就为其根据。宋代宫廷燕乐中最为盛大合奏形式，是教坊大乐。从北宋到南宋，教坊大乐所用乐器及其乐队规模，有着显著的变迁。将北宋和南宋教坊乐部中所用的主要的乐器，比较如下：❶

北宋	觱篥	龙笛	笙	箫	埙	篪	琵琶	箜篌			方响	拍板	杖鼓	大鼓	羯鼓
南宋	觱篥	笛	笙	箫			琵琶		筝	嵇琴	方响	拍板	杖鼓	大鼓	

北宋宫廷在统治的地域比较广阔的时候，其教坊乐队的规模，是比较庞大的。在当时的教坊乐队中，拍板用10串，琵琶用50面，杖鼓用200面，箜篌用2座，大鼓用2面，羯鼓用2座，其它乐器的件数不详；但估计起来，部队中所用的人数是不少的。南宋进入了偏安的局面，其教坊乐队的规模，也相应缩小。在乐队组织较大的时候，奏拍板者仅有7人，奏琵琶者仅有8人，奏杖鼓者仅有35人；若光从这三种乐器所用的演奏人数相比，则南宋教坊乐队的规模，只相当于北宋的19.2%。虽然如此，在记载中提到姓名的南宋教坊乐部中的器乐演奏人员，仍有490名之多，还可以从而

❶据《东京梦华录》卷九，《武林旧事》卷一和卷四。

见得当时民间器乐演奏力量的雄厚。更可以注意的，是：向来不被统治阶级重视的嵇琴，此时非但已列入了教坊乐队，而且在同一乐队中，其演奏人数有11人之多，居然超过了在传统中久已被重视的琵琶。这不能不说是由于受了民间器乐发展的影响。

【宫廷的小乐器、鼓板、随军番部大乐、马后乐】 除了教坊大乐之外，宫廷也有“小乐器”的合奏形式；所用乐器，见于记载的，只有拍板、箫管、嵇琴、篆四种，不如民间“小乐器”那样的丰富多采。又有“鼓板”的形式；所用乐器，见于记载的，只有拍板、鼓、笛、和札子等几种乐器，也不如民间的多样。另外，属于鼓吹乐一类的有“随军番部大乐”和“马后乐”。乾道二年(1166)至淳熙十年(1183)宫廷阅兵时所用“随军番部大乐，”用拍板2，番鼓24，大鼓10，札子9，哨笛4，龙笛4，觱篥2；全乐队大约需要50余人❶。“马后乐”是随在皇帝驾后，骑在马上演奏的一种鼓吹乐；所用乐器有拍板、提鼓、札子、笛、觱篥等管乐器和击乐器；乐队规模，比之随军番部大乐，要小得多❷。

【器乐独奏】 在宋代，笛、箫、笙、觱篥等管乐器，琵琶、筝、十四弦、琴等弦乐器，和方响等击乐器，都曾用于独奏❸；可见表达的技术，这时候，在这类乐器上面已经达到相当的高度。

在现存文献中，描写宋代个别器乐演奏家表演技术的资料，是比较少的。但从有些片断的记载，还可以约略知道当时某些演奏家的技术造诣的程度。例如，北宋熙宁年间(1068—1077)有一位宫廷教坊乐工，名叫徐衎，他有一次在演奏嵇琴时，两条弦中间忽

❶《武林旧事》卷二《御教仪卫次第》条。 ❷《都城纪胜》：“又别有钧容班；今四孟随在驾后，乘马动乐者，是其故事也。”又《武林旧事》卷四《乾淳教坊乐部》条，有“马后乐”艺人名单。 ❸《武林旧事》卷一《天基圣节排当乐次》；又卷八《皇后归谒家庙》条中的《赐筵乐次》。又《都城纪胜》所载“小乐器”中有“单拨十四弦”。

然断了一条弦，可是他并不换用乐器，而就在一条弦上面演奏下去。从此之后，嵇琴上用一条弦演奏的技术，就被公认为嵇琴演奏方法之一❶。又如政和年间（1111—1117），有一位名叫朱维的郎官，他吹笛很精，受到宫廷教坊乐工们的推崇；后来给皇帝知道了，在召他进宫，当面试吹之后，升他担任典乐的官职❷。

【古琴】 器乐中古琴的演奏技术，这时候有着显著的发展。弹琴的人很多，已产生了汴梁、两浙、江西等显著的流派，在表演上各有其不同的风格❸。在整理琴曲谱，创作新琴曲，传授弹奏技术等方面，这时候曾有不少古琴家，做出了不少的成绩。从郭沔的传派中几位琴家的贡献，可以窥见一斑。

郭沔（1190前—1260后），号楚望，浙江永嘉人，宋代杰出的古琴家。他根据张岩所收集的当时散在民间的许多琴曲，把它们整理、演奏出来，并且自己创作新曲。在明代中叶以前各谱集里所传的琴曲中，有很大一部分，是他所整理、创作和传授出来的。他自己的作品，如《潇湘水云》、《秋鸿》、《泛沧浪》等曲，都得到后来琴家的重视和爱好。他直接和间接地传授了不少学生，其中如刘志芳、毛逊、徐宇、杨缵等都是一时杰出的琴家；刘、毛、杨等都曾有过相当数量的新琴曲的创作；杨缵又曾编过以《紫霞》题名的古琴谱集❹。当时政府只重视宋初以来宫廷御用的一些琴谱，称为“阁

❶宋沈括《补笔谈》卷一：“熙宁中宫宴，教坊伶人徐衎奏嵇琴。方进酒，而一弦绝。衎更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为‘一弦嵇琴格’。” ❷事详宋叶梦得《避暑录话》。 ❸《琴书大全》卷十引宋政和年间人成玉磵的《琴论》中的话：“京师、两浙、江西，能琴者极多，然指法各有不同。京师过于刚劲，江西失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。”《续文献通考》载元吴澄（1249—1333）《赠琴士李天和》序：“以今三操：北操稍近于质；江操衰世之音也；浙操兴于宋，仅十有四传之际，秾丽切促，里耳无不喜。” ❹关于这派琴家间的传授关系，政府重视“阁谱”，和杨缵编《紫霞》谱等事，参看元袁桷《清容居士集》卷四十四《琴述赠黄依然》、《示罗道士》、卷四十九《题徐天民草书》等篇。又宋周密《齐东野语》：“往时予客紫霞翁门。翁知音妙天下，而琴尤精诣；自制曲数百解，……复考正古曲百余，而异时官谱诸曲，多黜削无余。”

谱”，郭沔却轻视阁谱而特别注意当时民间流行的琴曲；当时一般的琴家重视弹琴已有的旧曲，郭沔一派的琴家，却除了弹奏旧曲之外，又以实际行动，投入新声的创作。所以，无论在整理旧谱方面，在提倡创作方面，和在传授古琴艺术方面，这一派的琴家，都曾起过一定的作用。在当时的三个古琴流派中，浙派独独得到人们较高的推崇，这是和郭沔等的努力不能分开；而郭沔等琴家之所以能有较高的成就，则又与其跳出保守思想的束缚，能从广大的民间吸收新的养料不能分开。

这派琴家的作品里，占主要地位的，是反映民族矛盾，表示与元统治者不合作，多少带有一些爱国思想的作品。由于阶级的局限性，他们的作品，并不能表现直接的斗争意志，而只能向隐遁的生活中寻找出路，而且，在他们中间，有些人也并不一定能始终坚持其爱国主义的思想。以毛逊为例，他开始虽然反对元统治者，并且写了好几个作品来表现自己怀念祖国的感情，但到了后来，他在政治上终于与元朝的宫廷妥协，而一反其以前之所为。所以，我们今天对毛氏的前后期作品，不能不区别对待。

对这派琴家的作品，我们可举郭沔的《潇湘水云》为例（曲例13）❶。南宋后期，元兵南下，文人相率南迁。郭沔定居湖南南部衡山附近。在潇水和湘水合流的地方，他从船中远望九疑山；云水奔腾的景象，激起他热爱祖国山河，感慨时势飘零，想望隐遁生活等复杂心情，因之作成此曲。

【器乐乐谱】 在宋代官家的藏书中间，属于“乐类”的，有111部，1007卷；其中包含着汉、唐直至宋代的不少器乐乐谱。宋代的器乐乐谱，如宋太宗的《九弦琴》谱二十卷，又《琴谱》六卷，李昌

❶曲调见《古琴曲集》第181页，音乐出版社1962年版。

文的《阮咸弄谱》一卷，喻修枢的《阮咸谱》一卷等，绝大多数是古琴谱和阮咸谱。宫廷藏书的选择，主要决定于统治阶级的好尚。宋太宗对古琴和阮咸曾特别发生兴趣。他在公元995年曾将原有的七弦琴增为九弦，将原有的四弦阮增为五弦，而且为这两样乐器创作了一些新的曲调，改编了许多旧的曲调❶。从此，这两样乐器，在北宋和南宋的宫廷中，就得到特别的重视；反映在宫廷的藏书中间，就有上述的情形。一方面，我们见到宋代宫廷藏书中乐谱数量的大大增多；另一方面，我们也见到宫廷所收乐谱范围的狭窄。联系了民间多种声乐、器乐的发展以及瓦子中把"笛谱儿"、"诸般缠令"、"诸般耍曲"等❷，作为商品出售的情形，可以想见，宋代民间还有各色各样更多的乐谱在流行着。

❶《宋史》卷一二六。 ❷《西湖老人繁胜录诸行市》条。

第十七章 宫廷的雅乐

一、宋 的《雅 乐》

《雅乐》是统治阶级在主观上企图直接用以统治人民的一种音乐。在中国历史上，特别重视宫廷雅乐的，是宋朝和清朝的统治者。各朝对于《雅乐》所规定的制度和采取的具体措施，虽然有所不同，但其控制人民，巩固统治的企图和其脱离现实，提倡复古的倾向，则基本上是一致的。宋朝统治者在《雅乐》上曾花了不少的脑筋，所以宋代的《雅乐》，比较富有代表性。而我们对宋代的《雅乐》作一番比较详细的叙述，对我们对宫廷《雅乐》如何认识，应取怎样的态度，对中国古代和近代东西方学者有关我国《雅乐》的很多论著，应如何鉴别等问题，都有着一定的意义。

二、《雅乐》的特点

《雅乐》的特点，决定于《雅乐》的阶级性，通过宫廷有关《雅乐》的政策而充分表现出来。可以从应用场合、乐曲内容、乐曲的创制和标题、乐律制度、乐器制作和表演形式等方面来看《雅乐》的特点——它不同于宫廷其它音乐之所在。

【应用场合】《雅乐》主要是用于祭祀仪式❶，其次是在朝会

---

❶宋代宫廷祭祀仪式很多，有祇榖、雩祀、祀五方帝、祀感生帝、朝日、夕月、祀九宫贵神、封禅、祭九鼎、祀岳镇海渎、祀大火、祭风雨灵师、祭先农先蚕、腊祭、祭文宣王庙（孔子庙）等等，不能一一列举。其雅乐歌词，见《宋史》卷一三二至卷一三七。

和别的仪式❶中间，有一部分用到《雅乐》。祭祀仪式中被视为最最重要的，是祭天地和祭皇帝的祖宗；前者在郊外举行，称为"郊祀"，后者在皇帝为祖宗特别建造的庙里举行。称为"宗庙"；两者合称为"郊庙"。朝会仪式中间，只有一部分用《雅乐》，其余部分，用的都是教坊乐❷。

【乐曲内容】这种郊庙和朝会一类的典礼，是统治者企图在思想意识上统治人民的一种手段。因之其所用乐曲的内容，也常常力求符合于各时期统治者的这种要求。就乐曲的内容言，大约可以分成下列的三类。第一类是专为郊庙和朝会典礼而写的乐曲。郊祀乐曲的内容，一般是将天地自然，加以神化，硬把它与统治者自己和自己的祖宗联系起来，从而把自己的统治地位说成神圣，把自己的统治说成是为了人民。歌词中有"我尊严的祖宗，受了上帝的委托，来统治人民，他的道德胜过古代帝王，他的威严，普及四面八方"❸，"在向阳的南方，求上帝降福，为的是求得人民的康乐"❹等句子。宗庙乐曲的内容，一般是夸耀统治者祖宗的功德。歌词中有"武威震动而照耀，文德明亮而普遍，祖宗奠定了基础，子孙继承了传统，永久流传，亿万万年"❺等句子。朝会乐曲的内容，一般是吹捧当时的统治者自己。歌词中有"皇帝象天一样地雄健，臣子象地一样地温柔；臣子服侍着皇帝，永远统治着政治的中心，以安定千千万万的人民"❻等句子。第二类乐曲，

❶别的仪式，如上皇帝皇太后尊号，册立皇后、册皇太子、乡饮酒、鹿鸣宴等等。其歌词见《宋史》卷一三八、一三九。 ❷《宋史》卷一二六"自国初以来，御正殿受朝贺，用宫县；次御别殿，群臣上寿，举教坊乐。是岁（乾德四年，966）冬至，上御乾元殿受贺毕，群臣诣大明殿行上寿礼，始用《雅乐》《登歌》二舞。" ❸《宋史》卷一三二载宋高宗建炎初祀昊天上帝太祖位酌献所用《英安》曲的歌词，原文为："赫赫冀祖，受命于天，德迈三代，威加八埏。" ❹《宋史》卷一三二载宋建隆年间（960—962）郊祀降神所用《高安》曲的歌词；原文为："在国南方，时维就阳；以祈帝祉，式致民康。" ❺《宋史》卷一三四载建隆以来享祀太庙酌献太祖室所用《大定》曲歌词；原文为："武威震耀，文德昭宣；开基垂统，亿万斯年。" ❻《宋史》卷一三八载建隆、乾德朝会乐章中上寿所用《禧安》曲歌词；原文为："乾健为君，坤柔为臣；唯其臣子，克孝君亲，永御皇极，以绥兆民。"

是所谓《瑞曲》。往往有些无耻的地方官吏，把他们地方上偶然出现的一些不常见的动物和植物，献给皇帝，有时造作一些异闻奇见，向皇帝报告；他们称这样的事物为"祥瑞"，算是由于皇帝统治英明，事物因而自然表现出来的一种好的征兆。无耻的中央官僚，见到了一些这样的事物，就又利用它们，把它们用作题材，写成各色各样的瑞曲，向皇帝进行吹捧。例如端拱初年(988)，有些中央官僚挖空心思，把太平兴国九年(984)以来地方上出现的这类事物和见闻，如捉到麒麟、捉到白色的龟，看到黄河里的水澄清，看到一群凤凰飞集，捡到长出双穗、三穗的麦棵等，把它们作为题材，写出《祥麟》、《丹凤》、《河清》、《白龟》、《瑞麦》等所谓"《五瑞曲》"❶。这样的《瑞曲》，经常用于朝会典礼，作为《雅乐》的一部分。上述《瑞麦》曲的歌词大意，是这样的："茂盛的麦棵，发长成分穗，晚间有甘甜的露滴洒它，早晨有温柔的和风吹它。善良的农民报告了祥瑞，守法依理的官吏为此而惊奇；折下来进贡，归美于英明的皇帝"❷。第三类是传说中远古的歌曲，特别是《诗经》中的歌曲。虽然这类歌曲的大部分，原来是反映古代人民的思想感情的，但由于时代久远，文字古奥难懂，最便于让历代统治阶级，根据自己的意图，对它们进行曲解，利用它们来为当时的政治服务。尽管这类歌曲原来的乐调，早已不存在，但对历代的统治者说来，那非但并不要紧，而且更便于他们用自己的观点，为它们配上一些更符合于自己要求的清一色的《雅乐》曲调。所以，历代传下来的各种所谓"《诗

❶《宋史》卷一二六载太宗太平兴国"九年(984)，岚州献祥麟，雍熙中(984—987)，苏州贡白龟，端拱初(988)，澶州河清，广州凤凰集；诸州麦两穗、三穗者，连岁来上。有司请以此五瑞，为《祥麟》、《丹凤》、《河清》、《白龟》、《瑞麦》之曲，荐于朝会用之。……淳化……三年(992)元日，朝贺毕，再御朝元殿，群臣上寿，复用宫县二舞，登歌《五瑞曲》。自此遂为定制。" ❷《宋史》卷一三八载淳化中朝会五举酒时所用《瑞麦》曲歌词；原文为："芃芃嘉麦，擢秀分歧；甘露夕洒，惠风晨吹。良农告瑞，循吏称奇；归美英主，折而贡之。"

乐»”，其歌词虽总是原来的，但其曲调，则毫无例外，总是根据统治阶级的美学标准，伪造出来的。在利用«诗乐»为封建政治服务这一点上，宋代有些著名的儒家文人的观点，是与封建统治者的观点相一致的。把宫廷方面的利用«诗乐»和儒家文人的提倡«诗乐»，前后联系起来，就可以看出其间的关系。过去的宫廷，有时曾用«鹿鸣»、«驺虞»、«伐檀»等«诗乐»❶。宋代的宫廷，在淳化年间(990—994)的“乡饮酒”❷礼中也曾用«诗乐»；但不是用«诗经»原来的歌词，是套了原来的歌词形式，新写出来的一些歌词，而其标题，如«鹿鸣»、«南陔»、«嘉鱼»、«崇丘»、«关雎»、«鹊巢»❸等，则仍是«诗经»原来的标题。约在景祐三年(1036)以后不久，胡瑗(993—1085)在湖州教授学生，创立了被称为“湖学”的儒家学派❹。当时儒教文人，受了湖学的影响，曾在«诗经»中选择了几十篇歌词，用埙和篇伴奏，教学生们歌唱❺。从此，«诗乐»就列入了儒家文人教授学生的科目之中，而且形成了一种风尚。到了政和七年(1117)，宫廷音乐机构中有人特别提出了学习某些古代歌曲的建议；得到了宋徽宗的批准。在他提出的古代歌曲中，«诗乐»居于主要的地位❻。统治者和文人都重视«诗»乐，而且互相影响。这样的经过了一百六七十年，才有所谓“唐开元(713—741)«风雅十二诗谱»”，通过了南宋乾道年间，(1165—1173)的进士赵彦肃的手而广泛流传

❶«晋书»卷二二：“及魏武平荆州(219)获汉«雅乐»郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定«雅乐»。”“杜夔传旧雅乐四曲：一曰«鹿鸣»、二曰«驺虞»、三曰«伐檀»、四曰«文王»，皆古声辞。及太和中(366—371)，左延年改夔«驺虞»、«伐檀»、«文王»三曲，更自作声节，其名虽存，而声实异；惟因夔«鹿鸣»，全不改易。”　❷在当时，可能是招待科举考试中选的文士的一种宫廷宴会。　❸歌词见«宋史»卷一三九。　❹据«宋史»卷四三二：«儒林»列传，胡瑗在湖州教学，是在丁度反对了他的“钟律”以后；按«宋史»卷一二七，丁度反对胡瑗钟律的事，是在景祐三年。　❺«宋史»卷一四二：“宋朝湖学之兴，老师宿儒，痛正音之寂寥，尝择取«二南»、«小雅»数十篇，寓之埙、籥，使学者朝夕咏歌。自是声诗之学为儒者稍知所尚。”　❻«宋史»卷一二九：政和“七年二月，典乐裴宗元言：乞按习«虞书»、«赓载之歌»，夏«五子之歌»，商之«那»，周之«关雎»、«麟趾»、«驺虞»、«鹊巢»、«鹿鸣»、«文王»、«清庙»之诗。诏可。”

于文人之间❶。《诗经》中的《国风》，应该是民歌，但从所谓"唐开元《风雅十二诗谱》"中《国风》类歌曲的音乐看来，却是丝毫找不到一般民歌所常有的生活气息和鲜明节奏。就音乐形象看来，它决不是真正的周代民歌的音乐；它是不折不扣的假古董。甚至，它还不一定是唐开元年间所假造的古董，因为那时候复古的空气还并不是那么浓厚；而且，从那时候起直到它出现时候为止的一段期间，也从来没有在什么记载上提到过它，说它是在宋代长期复古思想孕育之下、在宫廷《雅乐》传统影响之下产生出来的作品，倒有较大的可能性。下面是，《风雅十二诗谱》中的《关雎》曲(曲例 14)❷:

曲例 14



❶歌谱载于朱子所编《仪礼经传通解》。 ❷若依唐开元时乐律译写，其黄钟应相当与#f¹，其无射应相当于e¹。但我们认为此曲系宋代产物。依宋代宫廷长期应用的大晟九寸律写，则其黄钟应相当于d¹，其无射应相当于c¹；并由此得出其新音阶的调首为g¹。

从曲调的风格看来，与后来我们所将见到的宫廷《雅乐》极为接近。更可注意的，此曲，如上例那样，依宋代大晟乐律的音高标准译写之后，其音域刚刚在宋代规定的《雅乐》音域，从黄钟起至清夹钟止❶的十六个半音的范围以内，而且极容易歌唱。若不如此译写，而依唐开元乐律标准译写的话，则此曲的音域将成为:



其高音部分，比较难唱；同时其可用的低音部分，也得不到充分的应用。就此曲音域之适于宋代乐律标准一点看来，也可以见得此曲之为宋人作品。

总上三类《雅乐》乐曲的内容，不外乎宣扬迷信和封建礼教，歌颂统治者自己和他的祖宗；推行《雅乐》的目的，是在巩固封建统治。

【乐曲的创制和标题】 统治阶级特别重视《雅乐》，也可以从他们对《雅乐》的创作和标题非常注意一点上看出。有很多《雅乐》的歌词和乐曲，是皇帝亲自写作或命令官僚们写作的❷。他们即使在《雅乐》曲调的名称和标题上，也总是想尽办法，企图鲜明突出其政治意义❸。

【乐律制度】 再看一看统治阶级是如何对待乐律问题的。中国音乐历史中唯心与唯物的斗争，在乐律问题上，也表现得非常显

❶即所谓"十二律四清声。" ❷《宋史》卷一二六：真宗大中祥符"五年……有司言：……其崇奉玉皇圣祖及祖宗配位乐章，并望圣制。诏可之。"仁宗景祐二年(1035)，"帝乃亲制乐曲……皆作声谱，以授有司。"《宋史》卷一二七：仁宗嘉祐四年(1059)"帝自制迎神送神乐章；"嘉祐七年(1062)"御制明堂迎神乐章。"《宋史》卷一二六：太祖乾德四年(966)"诏(和)岘作《瑞文》、《驯象》、《玉乌》、《皓雀》四瑞乐章。" ❸《宋史》卷一二六：宋太祖建隆元年(960)兼太常窦俨上言："三五之兴，礼乐不相沿袭，洪惟圣宋，肇建皇极。一代之乐，宜乎立名。"窦俨建议"改乐章《十二顺》为《十二安》，盖取治世之音安以乐之义。""乾德元年(963)翰林学士承旨陶穀等奉诏撰定祀感生帝之乐章曲名。"《宋史》卷一二七：英宗治平四年(1067)学士院建言："国朝宗庙之乐，各以功德名舞。洪惟英宗，继天遵业，钦明勤俭，不自暇逸，践祚未几，而恩行威立，固已超轶百王之上。今厚陵复土，祔庙有期，而乐名未立，无以诏万世。请上乐章，及名庙所用舞曰《太英》之舞。"

明。一方面我国进步的乐律理论，是以音乐的实践为基础；以明确音高标准、音阶形式，便利乐器的制造，给予音乐思维以逻辑的形式等为其任务，以服务于现实的音乐生活为其目的。我们的祖先，的确曾先于世界上的其他国家，逐步建立并发展了这样的乐律理论，而且曾把它们简单明瞭地记写了下来，这是值得我们称道的。但在另一方面，历代封建统治阶级和它的御用文人，则时时硬把一些神秘主义的思想去和科学的乐律理论胡搅在一起，同时把乐律理论的重要性强调到不适当的程度，然后利用了它去贬低人民的音乐的价值，去抬高《雅乐》的价值和统治阶级自己的地位。这是我们所应该予以批判的。宋代宫廷对于乐律理论的歪曲和利用，有着典型意义。在下文中，我们将予以揭露。宋代乐律制度，牵涉到音高标准、音阶形式、音域、宫调理论等几个方面。

（一）音高标准问题。自北宋初年（960）起到崇宁三年（1104）止，在一百四十多年间，《雅乐》黄钟律的音高标准，曾有过六次改变。改变的情形见下表：

定律年代	定律者	频率(V.D.)	音高	相互音高比较
宋初(960)	用后周王朴律	379.5	#f¹+	
乾德四年(966)	和岘	365.2	#f¹–	“下于朴所定管一律”。
景祐二年(1035)	李照	286.8	d¹–	“下太常制四律。”
皇祐二年(1050)	阮逸、胡瑗	359.3	#f¹–	“旧乐高、新乐下、相去一律。”
元丰三年(1080)	杨傑、刘几	341.9	f¹–	“下朴二律。”
元祐三年(1088)	范镇	272.2	#c¹–	“比李照乐下一律。”
崇宁三年(1104)	“魏汉津”❶	298.7	d¹+	

❶在“《魏汉津》”姓名上加上引号，目的在表示这一音高标准，实际上并不真是他所定。其理由将在下文中加以说明。

这些宫廷乐律家求得黄钟音高的方法，可概括为四种：

第一种方法是累黍。根据《前汉书律历志》的说法，若用黍横排起来，一黍作一分，十分为一寸、十寸为一尺，则九十分就是黄钟管的长度，三分就是它的直径。另外，黄钟管又可作为容量单位看待，而称为“黄钟之龠”；黄钟之龠应该容受一千二百粒黍❶。在上列北宋的乐律家中间，李照、胡瑗、范镇都是用累黍定律的。但同是累黍，他们却又各有各的做法。李照是把黍竖排成尺的；胡瑗是把黍横排成尺的；范镇赞成房庶的办法，是把长度与直径成九十与三之比，而容积适合一千二百黍的管子作为黄钟之管的❷。无论如何，用黍排成的尺，其容积不能刚合一千二百黍，容积刚合一千二百黍的管子，其长度不能刚合九十黍之长。这种矛盾，成为他们彼此之间争论的要点，也成为别人对他们进行非议的理由。其实问题很显明：累黍成尺的办法，在远古原始人民还没有发现比较科学的办法的时候，用一定时间、一定地区、一定种类的黍粒，排成一定长短的尺度，是有其积极作用的；既有了尺度，再以它为根据，做成一根长九寸、径三分的管子，把那种黍粒一千二百粒放进去，刚刚放满，也是可能的。但到了后来，时代不同、地区不同、黍的种类的变异不同，无论如何凑来凑去，已决不可能使尺度与管积再度得到那样的巧合。宫廷乐律家们的无知，正是为他们形而上学的思想方法所决定。但他们所以这样做，是有其一定的指导思想的；这指导思想，就是复古主义，就是要用最最古老的方法求得最

---

❶《前汉书》卷二一《律历志》：“度者，……本起黄钟之长；以子穀秬黍中者，一黍之广度之，九十分黄钟之长，一为一分，十分为寸，十寸为尺……。”“量者，……本起于黄钟之龠；……以子穀秬黍中者千二百实其龠。”　❷《宋史》卷七一，《律历志》：范镇说，“照以纵黍累尺，……瑗以横黍累尺，……是皆以尺生律，不合古法。今庶所言，实千二百黍于管，以为黄钟之长，就取三分以为空径，则无容受不合之差，校前二说为是。”

最古老的乐律。不管这方法是如何原始，也不管它在当时是行得通，还是行不通，他们就是那样顽固地坚持着，非那样做不可！

第二种方法，是考证古代的尺度，和古代的黄钟律管。例如和岘根据了“西京铜望臬古制石尺”，制定乐律；李照在适用累黍方法的同时，又取“太府布帛尺”为根据❶；范镇在赞成累黍方法的同时，又主张根据汉代流传下来的蔡邕铜籥，制成了“嘉量”❷，然后根据嘉量的尺寸和其所发的黄钟音高来定尺度和乐律。

第三种方法，是根据人的声音定律，杨傑和刘几都主张运用这种方法的。刘几认为乐律应当根据人的声音制定，不能从律管的尺度上去求合适的乐律❸。杨傑认为，古代的儒家文人曾是主张依据人的声音制定了乐律，然后再利用乐器来描摹声音的；因此，是要求音乐来摹仿人，而不是要求人去摹仿音乐❹。杨傑和刘几借了这样的理论为掩护，实际上是要使当时《雅乐》的音高标准接近当时俗乐律——教坊律的标准。当时的教坊律是熙宁九年（1077）教坊副使花日新所定，其黄钟音高是 f^1+❺。杨傑和刘几所定，正与之相近，其黄钟音高为 f^1-。可见，他们的音高标准，是有向俗乐的标准凑近一些的倾向的。因此，在充满神秘主义的《雅乐》乐律理论中间，他们的理论，多少有其积极的一面。但无论如何，他们仍与其它乐律家一样，他们的理论，仅仅是为统治阶级的《雅乐》服务，他们丝毫没有解决民间音乐问题的意图。同时，在述

❶《宋史》卷一二六：“照遂建议，请改制大乐。取京县秬黍，累尺成律铸钟，审之其音犹高。更用太府布帛尺为法，乃下太常制四律。别诏潞州取羊头上秬黍上送于官。照乃自为律管之法。” ❷嘉量是古代的一种标准量器。《周礼》“桌氏为量：鬴深尺，内方尺，而圜其外，其实一鬴；其臀一寸，其实一豆；其耳三寸，其实一升。重一钧。其声中黄锺之宫。”所以，嘉量又是尺度、容量、重量和乐律的共同标准器。 ❸《宋史》卷一二八：“而几之议：律主于人声，不以尺度求合其乐。” ❹《宋史》卷一二八：“先儒以为因人声而制乐，托乐器以写音。乐本效人，非人效乐者，此也。” ❺参看杨荫浏《中国音乐史纲》第287页。

说自己的主张的时候，他们仍旧不能不假借古代文人的名义，给自己的理论，染上一些复古的色彩。因之，我们对于他们，仍不宜于作过高的估计。

第四种方法，是一位无耻地取媚于统治者的音乐政客魏汉津所提出的。他首先假造了一些历史材料，说：黄帝创造了黄锺律，夏禹又效法了黄帝，把自己右手中指三节、第四指三节和第五指三节的长度，连接起来，作为九寸，就得到了黄锺律管的长度❶。然后他又根据了自己的这一假材料，建议用当时的皇帝——宋徽宗的三指的长度联接起来，作为黄锺律管的长度。这样荒谬、无耻的主张，果然最能投合爱受吹捧的皇帝的口味；他的建议，独独得到了皇帝的同意。到了崇宁四年（1105），宋徽宗特地下了一道诏书❷，来肯定魏汉津所改定的"新乐"，为它定了"大晟乐"的名称。原来礼和乐是由太常寺兼管的。这时候，宫廷把礼和乐区别开来，为音乐专门设立了"大晟府"❸。

宋朝乐律，自从这次改定之后，一直用了一百七十多年，直到南宋末年，大体上没有重要的改变❹。

应用了上述四种方法，虽然所得的结果不同，但它们在本质上是相同的。它们同样受着复古思想的支配，同样专以服务于宫廷《雅乐》为目的；从而脱离时代，脱离人民。要不是另有客观因素在起实际影响的话，则他们所定任何音高标准，将无从在我国的乐律

❶《宋史》卷一二八："汉津言曰：臣闻黄帝以三寸之器，名为'咸池'；其乐曰：《大卷》。三三而九，乃为黄锺之律。禹效黄帝之法，以声为律，以身为度，用左手中指三节三寸，谓之君指，裁为宫声之管；又用第四指三节三寸，谓之臣指，裁为商声之管；又用第五指三节三寸，谓之物指，裁为羽声之管。第二指为民为角，大指为事为徵。民与事，君臣治之，以物养之，故不用为裁管之法。得三指合之为九寸，即黄锺之律定矣。"❷见《宋史》卷一二九。❸《宋史》卷一六四：《职官志》，"大晟府……国朝礼乐掌于奉常。崇宁初，置局议大乐；乐成，置府建官以司之。礼乐始分为二。"❹《宋史》卷一二六："南渡之后，大抵皆用先朝之旧，未尝有所改作。"

发展史中间，起出丝毫有益的作用。

大晟律所以能经得起考验，合于长期的应用，原来正是由于它是劳动人民所创造的、得到群众批准了的民间的音高标准。它并不真如魏汉津所建议的用皇帝几个指头的长度连接起来所成的律。宋徽宗自己也承认，他因为听说皇帝的指头应该保密，所以，他并没有真正把自己指头的长度公开出来。所谓大晟律，实际是刘昺所定❶。而刘昺所定，则拆穿了说，实际是将当时的教坊律黄钟作为夹钟，从而推得的民间的黄钟音高标准❷。

(二)音阶形式问题。关于音阶形式问题，宋代乐律家有两种不同的看法：一种是反对应用变宫、变徵二音，而主张只用五声音阶；这可以陈旸为其代表。另一种是赞成应用七声音阶，而企图用理论来肯定七声音阶中各音的价值。这可以杨傑为其代表。但无论反对或赞成七声音阶，其理论，却同样是从神秘主义的观点出发，同样牵强附会，企图将音阶中的各音去与封建制度下的阶级和事物现象联系起来，从而肯定封建统治的合理性。他们将七声中的五声代表这样一些社会现象：

(七　声)	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
(所代表)	君	臣	民		事	物	

这种联系，原来并不是宋代乐律家的创造。在很早的时候，公孙尼在其《乐记》中早已提出❸。那是《乐记》的糟粕部份。但古代理论中

❶《宋史》卷一二八：崇宁三年以后，隔了十三年，"帝……谓崇宁初作乐，请吾指寸，而内侍黄经臣执谓帝指不可示外人，但引吾手略比度之，曰，此是也。……于是再出中指寸付蔡京，密命刘昺试之，时昺终匿汉津初说，但以其前议为度，作一长笛上之。帝指寸既长于旧，而长笛殆不可易以动观听，于是遂止。" ❷《唐书》卷二二，《礼乐志》："凡所谓俗乐者二十有八调。……其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。" ❸《乐记》："宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无怗懘之音矣。"

的这种糟粕的部份，到了后代却非但常常为统治者自己所特别强调❶，也常常为其御用的乐律理论家所特别地强调。陈旸反对二变，大意是说：宫、商、角、徵、羽五个音是正派的音；变宫、变徵两个音是有害的音；宫代表着皇帝；皇帝特别的尊严，不能有两个，而且也不能变动；因此变宫不能应用❷。杨傑赞成二变，当然又需要另有一套诡辩的理论。他的大意是说：官吏有着一定的职务，人民有着一定的职业，物质有着一定的形体，不能变，一变就会失其正常的性质；因为如此，所以商、角、羽没有变声；皇帝统治着千变万化的事物，不能偏于一个方面，事情有多种多样，不能固定在一个角落中间，所以宫和徵都有变声❸。这种托古的、神秘的、诡辩的所谓理论，是封建统治阶级特别重视《雅乐》时候的产物。

（三）音域问题。 关于音域，宫廷《雅乐》乐律家也有两种不同的看法。一种是主张只用一个八度以内的十二个半音；另一种放宽一些，是主张可以加用四个高八度的音而用到十六个半音——“十二律四清声”。这十六个半音是：

												清	清	清	清
黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
钟	吕	簇	钟	洗	吕	宾	钟	则	吕	射	钟	钟	吕	簇	钟

❶《宋史》卷七一记宋仁宗《景祐乐髓新经》中的说法，说：“其三，辨音声，曰：宫声沉厚，粗大而下，为君，声调则国安，乱则荒而危；……商声劲凝明达……为臣，声调则刑法不作，威令行，乱则其官坏；……角声长而通彻，中平而正，为民，声调则四民安，乱则人怨；……徵声抑扬流利，从下而上归于中，为事，声调则百事理，乱则事隳；……羽声喓喓而远彻，细小而高，为物，声调则仓廪实，庶物备，乱则匮竭。” ❷《宋史》卷一二八：崇宁“二年（1103）九月，礼部员外郎陈旸上所撰《乐书》二百卷。……旸之论曰：汉津论乐，用京房二变四清。盖五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也。二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟，或可分也，而黄钟不可分。岂古人所谓尊无二上之旨哉？” ❸《宋史》卷一二八：“臣有常职，民有常业，物有常形，而迁则失常；故商、角、羽无变声。君总万化，不可以执一方，事通万务，不可以滞于一隅；故宫、徵有变声。”

主张十二个半音的，如李照、如陈旸。李照认为，四清声是民间音乐所用，包含伤感的意味，而且带有邪气，不宜于应用❶。陈旸认为，黄锺代表着皇帝，皇帝不能有两个，所以黄锺不宜分成高低八度的两个音❷。主张用十六个半音的，如冯元、如王尧臣、如杨傑，则另有他们的理由。冯元曾用两个论点去驳斥李照的主张。第一个论点，首先是不适当地将创造音乐，归功于古代的圣人，然后根据实际存在的乐器——他所硬认为圣人创造的，如三十六簧的竽，二十五弦的瑟等等，以证明古代圣人所依据的原则，是多种多样的，只用十二个半音为不符合于古代圣人在创造音乐时所依据的原则。第二个论点，是应用了《乐记》中以五音代表君、臣、民、事、物的说法，说，最低的音是最尊贵的音，比较高的音，是比较卑贱的音。一个音阶中，代表皇帝的宫音，代表臣子的商音和代表人民的角音，在高低的关系上，不能丝毫地随便；代表皇帝的宫音，是最最尊贵的音，它只应该低于商音和角音，不应该让商音和角音反而低于它；为了使宫、商、角三音，无论在那一调中，都能符合由低而高的程序关系，就不能只用十二个半音，而还需要有若干个高音，以使其余各调的宫、商、角三音都能符合于这样的要求❸。王尧臣和杨傑的论点，基本上与上述冯元的第二个论点相同❹。

---

❶《宋史》卷一二六：景祐二年(1035)"照因上言：十二律，声已备；余四清声，乃郑、卫之乐。请于编县止留十二中声，去四清声；则哀思邪僻之声，无由而起也。" ❷原文见前。 ❸《宋史》卷一二六："元等驳之曰：前圣制乐，取法非一，故有十三管之和，十九管之巢，三十六簧之竽，二十五弦之瑟，十三弦之筝，九弦、七弦之琴，十六枚之钟磬，各自取义。宁有一之于律吕，专为十二数者？"又："声重浊者为尊，轻清者为卑。卑者不可加于尊，古今之所同也。故列声之尊卑者，事物不与焉。……惟君、臣、民三者，自有上下之分，不得相越。故四清之设，正谓臣、民相避以为尊卑也。今若止用十二钟旋相考击，至夷则以下四管为宫之时，臣、民相越，上下交戾，则凌犯之音作矣。此甚不可者也。" ❹《宋史》卷一二七：皇祐二年(1050)"翰林学士承旨王尧臣等言：盖自夷则至应锺四律为均之时，若尽用正声，则宫轻而商重。缘宫声以下，不容更有浊声；一均之中，宫弱商强，是谓陵僭，故须用子声，乃得长短相叙。……盖黄锺、大吕、太簇、夹锺，正律俱长，并当用清声；如此则音律相谐而无所抗。此四清钟可用之验也。"

（四）宫调应用问题。 关于宫调如何应用的问题，宋代宫廷乐律家所能提出的，不外乎两种论点。一种论点，是从神秘主义的角度提出的，它把五音与五行和一年四季这样地联系了起来：

宫	商	角	徵	羽
|	|	|	|	|
土	金	木	火	水
|	|	|	|	|
四季	秋季	春季	夏季	冬季

认为：金、木、水、火、土五行，依循着一年四季的运行，在不断起出相生相克的神秘作用；在不同季节中所应用的音乐，其调式应该力求与季节的五行属性相符合，应该竭力避免与之产生冲突的任何可能性。比如，春天木最盛，所以应该用角声；火是木所生的，水是能生木的，所以，春天用徵声和羽声，也还可以。但土是木所克的，金是能克木的，所以，在春天，宫声和商声，应该禁止应用——据说，若用了商声，就会引起祸害，用了宫声，就会引起冲突❶。关于这种论点，可以刘昺为其代表。而刘昺则是在大观四年(1110)以后负责音乐，在蔡京指使之下，利用音乐理论，为蔡京进行粉饰的人。他所编修的《乐书》，包括"《八论》"、"《图十二》"、"《八音之器》"等章节在内，充满着神秘主义的气氛。与这种论点属于同一思想体系的，还有"随月用律"的论点。那就是说，在一年十二个月中间，每个月只能各用一个律为宫；这个律是专属于这个月的，不能用于别的月；同时，这个月也只能用这个律，不能用别的律。政和三年(1113)宫廷礼制局的建议，就是这种论点的代表❷。另一种论点，

❶《宋史》卷一二九：政和三年(1113)，"昺又上言曰：五行之气，有生有克。四时之禁，不可不颁示天下。盛德在木，角声乃作，得羽而生，以徵为相；若用商则刑，用宫则战，故春禁商。……"　❷见《宋史》卷一二九。

是从复古主义出发的。取这种论点的人所考虑的，只是在古代统治阶级的行动中间有没有先例；认为先例愈古，愈有价值，并不需要从其它方面考虑。关于这种论点，可以刘几等为其代表。在元丰三年(1080)他们曾竭力主张，依《周礼大司乐》所载各种祭祀应用不同宫调的办法办事；例如祭天用“夹锺为宫”、“黄锺为角”、“太簇为徵”、“姑洗为羽”等等❶。

乐律制度问题，在封建统治阶级的《雅乐》理论中间，常被视为非常重要的问题。几乎每一时代的宫廷，对于这一问题，都曾化费了很多时间，进行了反复的辩论，然后达到一个暂时决定的阶段。在《二十五史》的《乐律志》中间，用长篇大章记载着的，主要是有关《雅乐》和其乐律理论的材料。在大量的书面材料的影响之下，过去我国旧时代的知识份子，往往不由自主，有着不适当地强调《雅乐》和其乐律问题的重要性的偏向。即使在研究中国音乐的国际学者中间，也同样有这偏向。直到今天，东西洋有关中国音乐的著作，就数量上而言，还是以研究中国《雅乐》和乐律问题的著作，占较大的多数。所以，作者以为，在中国音乐的历史中间，以宋代的《雅乐》为典型，为它揭一揭底还是有其必要。

乐律问题上的神秘主义观点，在封建社会中间，所以能长期保持其一定的地位，一方面是和封建统治阶级的统治意识不能分开；另一方面，也和音乐本身的特点——其音响性的形象比较难于捉摸，在还没有得到辩证唯物主义的美学理论指导的时候，最容易被歪曲、被利用。复古主义的观点，也常常和我国古代科学的乐律

❶《宋史》卷一二八：“几等谓：……唐典，祀天以夹锺宫、黄钟角、太簇徵、姑洗羽，乃《周礼》也。宜用夹钟为宫；其黄锺为角，则用黄锺均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇，享宗庙，皆视此均法以度曲。”

理论夹杂在一起。乐律复古主义者的逻辑，似乎是如此：凡是见于书本，曾经古代统治者肯定过的音乐经验，总不会错，问题只在于有没有见于书本，有没有经过古代统治者的肯定；若见于书本，而又经过了统治者的肯定，则光这一条件的本身，就已是足够坚强的论据，而可以不再需要其他方面的考虑了。这种观点，又和统治阶级害怕人们正视现实，害怕进步倾向的心理不能分开。

由此可见，乐律问题，就其与物质的关系而言，虽然比较接近自然科学，但就其为音乐艺术服务的目的而言，则它和上层建筑的关系，特别密切。在实际上，它在我国历史中早已与哲学、美学、政治学等问题分隔不开，而有社会科学的性质了。因此，脱离政治而孤立地研究乐律，是会产生一定危害性的。

但是，还应该注意，我们在反对宋代宫廷御用乐律家，如魏汉津等所提出的某些乐律理论的同时，却又不能不适当地承认，他们所定乐律，在历史过程中，的确曾经实际存在过一定的时期。适当地承认这种事实，了解当时音高标准等等问题，对于我们社会主义新音乐的建设，是会有些好处。譬如，要鉴别和利用古代乐器，要翻译古代乐谱，来丰富我们创作家、演奏家和理论家研究、借鉴的材料，就有了解这些东西的必要。

【乐器制作】 随着乐律制度的改变，就有乐器制作上的改变。例如景祐二年(1035)，宫廷决定应用李照所定的律以后，接着就是大批《雅乐》乐器的改造。所用的各种专业工人及其人数为：

金工	153 人
木工	216 人
皮革工	49 人
陶土工	16 人
刮磨工	91 人
彩绘油漆工	189 人
合计	714 人

宫廷调集了这么些优秀工人，用了近五个月的时间，大概花费了近十万工的人工，才做成了七套《雅乐》的乐器❶。但很可怜，这些乐器应用的寿命，还不满三年。它们在景祐二年九月制成。到了景祐五年(即宝元元年，1038)七月，李照所定的音乐，因受到反对而停止应用；曾被废弃的、旧时候和岘所定的音乐又被捡起来重新应用❷。这套刚新制成不久的乐器，就在这时候失其在宫廷音乐中的效用。可以想见，《雅乐》每经过一次改变，其所造成的人力、物力的浪费，是不会少的。

从宋代统治阶级在雅乐方面所用的乐器看来，有着两个特点：第一，新制的乐器，以琴瑟类弦乐器和笙类管乐器为最多。琴瑟类弦乐器，除了一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴❸之外，又有两仪琴和十二弦琴❹；笙类管乐器，除了竽笙、巢笙、和笙(均十九簧)、闰余匏(十三簧)、九星匏(九簧)、七星匏（七簧）之外，又有十二管笙（十二簧)❺。这两类乐器之特别被强调，是复古思想的反映。第二，在新制乐器中，常依弦数、簧数等的变异，造成一系列构造相似，表演性能相近的同类乐器。就音乐表达的要求而言，很明显，这些乐器中的绝大多数，是重复而多余的。例如，有了七弦的

---

❶《宋史》卷一二六："初，照等改造金石，所用负程凡七百十四：攻金之工百五十三，攻木之工二百十六，攻皮之工四十九，刮摩之工九十一，搏埴之工十六，设色之工百八十九；起五月止九月，成金石具七县。至于鼓吹及十二案，悉饬修之。" ❷《宋史》卷一二七：景祐"五年五月，右司谏韩琦言：……睹照所造乐，不依古法；皆率己意，别为律度。……七月，(宋)绶等言：李照新乐，比旧乐下三律，众论以为无所依据。愿如琦请，郊庙复用和岘所定旧乐。……诏悉仍旧制；其李照所作，勿复施用。" ❸《宋史》卷一二九载大观四年(1110)刘昺编修乐书，列八音之器，"丝部有五：曰一弦琴，曰三弦琴，曰五弦琴，曰七弦琴，曰九弦琴，曰瑟"；"匏部有六：曰竽笙，曰巢笙，曰和笙，曰闰余匏，曰九星匏，曰七星匏。" ❹陈旸《乐书》卷一一九："圣朝初制两仪琴；琴有二弦，弦各六柱；其声洪迅而庄重，亦一时之制。又："圣朝尝为十二弦琴。" ❺《宋史》卷一二九：载宣和元年(1119)蔡攸上书，讲到笙，说："今依钟磬法，裁十二管，以应十二律，为太正少三等；其旧笙更不用。"

琴，十九簧的笙，则三弦、五弦的琴，七簧、九簧的笙，就都没有存在的必要。这种畸形的发展，并不是出于音乐艺术表达的要求，而是由于神秘主义者有着假借音乐宣传迷信的意图。从魏汉津到刘昺，那一派神秘主义的思想，假造古典的欺骗作风，都一脉相传。刘昺随口假造古典，曾利用了阴阳五行，二十四气等神秘因素，再加上一些假古典，企图藉以说明那些《雅乐》乐器奥妙之所在❶。但披着玄学外衣的诳话，欺骗不了实事求是的人民，事情并不能依着神秘主义者的主观愿望而发展。这些乐器中，除了七弦琴和十三簧笙以外，绝大多数，都没有能流传下来。宫廷虽然利用了压倒的政治势力和经济力量，制造了大批乐器，并且在理论上作了大量的宣传，但结果，则脱离实际、无益于人民的东西，其命运必然是被人民所抛弃。

【表演形式】　宋代的宫廷，与别的封建王朝一样，对《雅乐》如何表演：例如，用什么节目，依怎样的次序表演，用哪些乐器，怎样排列，每种乐器用几件，怎样演奏，舞者用多少人，穿什么服装等等，都曾经过辩论而后决定的。辩论中所表现的共同倾向，则一般是要求如何才能更加符合古代的办法——就是所谓"旧制"，而旧制则总是有利于统治阶级维持其统治现状的。

《雅乐》的表现形式，非常繁琐。对之作全面的介绍，并没有必要。下面只拟在《雅乐》乐队和舞队的组织方面，作简单的介绍。

---

❶《宋史》卷一二九：讲到刘昺《乐书》的内容，说"其说以谓汉津诵其师之说曰：古者圣人作五等之琴；琴主阳，一、三、五、七、九，生成之数也。师延拊一弦之琴，昔人作三弦琴——盖阳之数成于三；伏羲作琴，有五弦；神农氏为琴七弦；《琴书》以九弦象九星。……其说以谓列其管为箫，聚其管为笙；凤凰于飞，箫则象之；凤凰戾止，笙则象之。……而并造十三簧者，以象闰余——十者，土之成数，三者，木之生数，木得土而能生也。九簧者、以象九星——物得阳而生九者，阳数之极也。七簧者，以象七星——笙之形若鸟敛翼；鸟火禽、火数七也。"

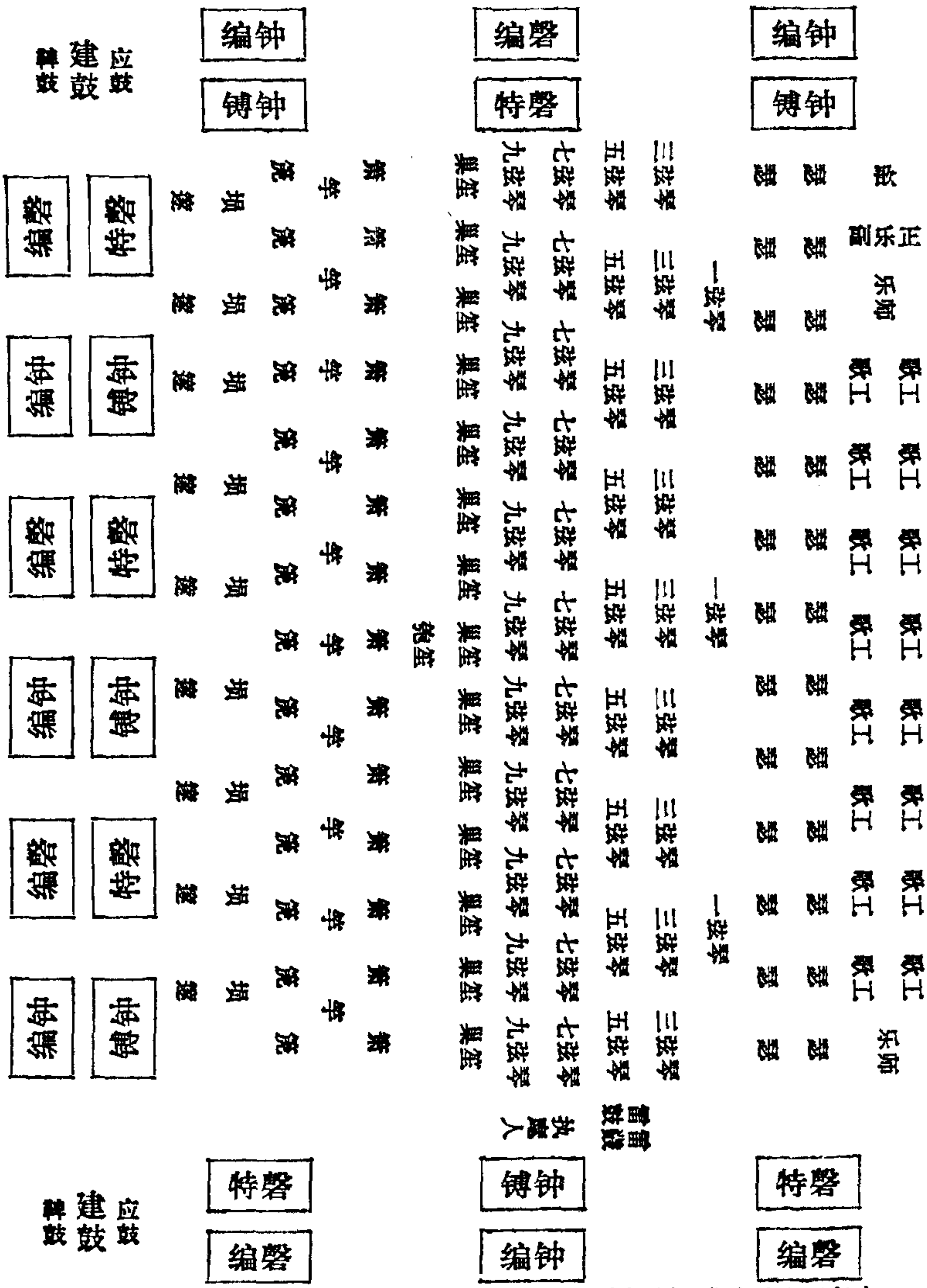
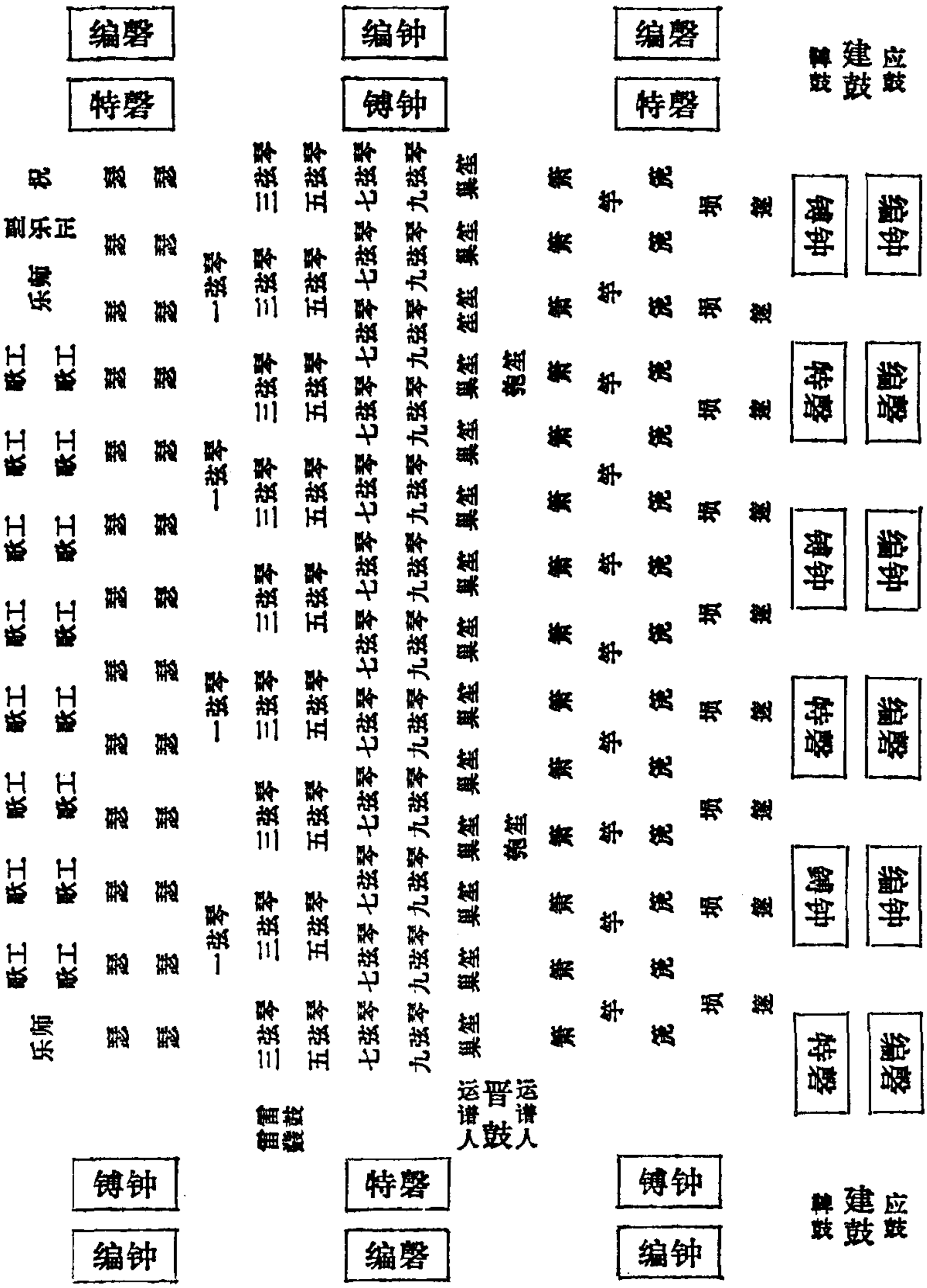


图 124　北宋政和三年宫



廷所颁宫架之制示意图❶

❶据《宋史》卷一二九的记载绘制。

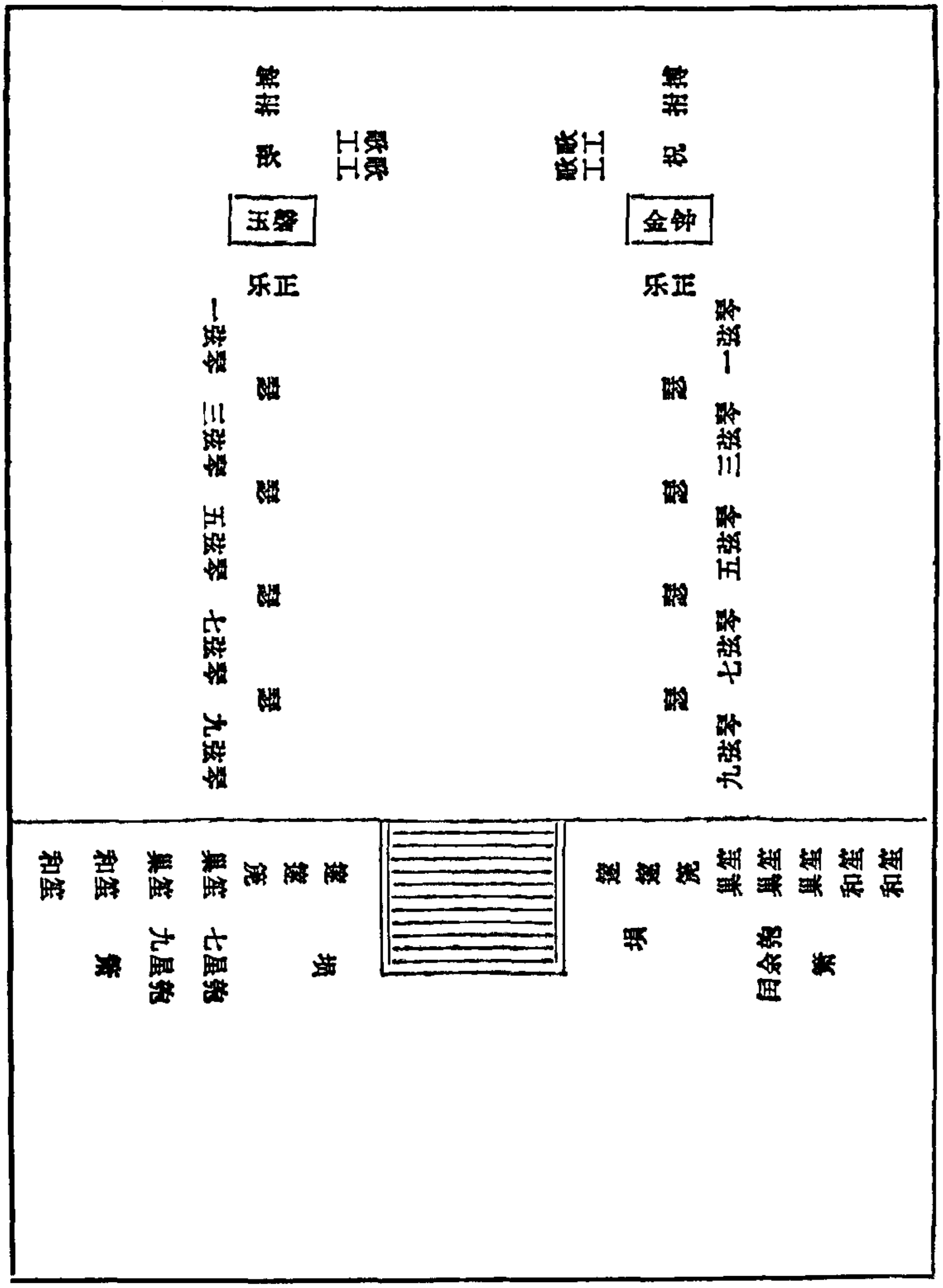


图 125 北宋政和三年宫廷所颁登歌之制示意图❶

❶据《宋史》卷一二九的记载绘制。

《雅乐》的乐队，分成堂上和堂下两套。堂上的乐队，依古代的制度，一定要在堂上演唱，所以特别称为"登歌"或"升歌"。堂下的乐队，规模很大；依古代的制度，皇帝的堂下乐队，一定要像一间房子那样备具着东、西、南、北四个方面，而且包含着多架钟磬等乐器，所以称为"宫架"或"宫悬"。具体情形，各时期不同。图 124 和图 125 代表北宋政和三年（1113）所定的登歌乐队和宫架乐队的组织形式。同时，在这两个乐队以外，还有文舞和武舞两个舞队，文舞舞者 64 人，舞队前面另有舞色 2 人和执纛引文舞者 2 人；武舞舞者也是 64 人，但舞队前面，另有专供武舞应用的一部份乐队人员，计有执旌引武舞者 2 人，奏鼗者 2 人，奏双铎者 2 人，奏单铎者 2 人，奏铙者 2 人，持金錞者 4 人，奏金錞者 2 人，奏钲者 2 人，奏相者 3 人和奏雅者 2 人。

三、《雅乐》问题中的阶级矛盾

无论历代统治者执行《雅乐》政策如何坚定，其所作的具体措施如何细致，但是就在这一问题上，他们却也不能不遇到许多他们所无法摆脱的困难。他们满想用《雅乐》来控制广大的人民群众，但他们却完全没有办法能使《雅乐》的社会作用，丝毫超出统治者自己和极少数的他的高级御用文人所构成的狭小圈子以外。不仅如此，统治者虽然想利用音乐，但他们本阶级所能掌握的音乐创作和表演的能力，却非常有限，一般说来，他们对音乐是外行的。特别在我国，特别是我国的音乐，其创作和表演的力量，是直接为广大的劳动人民所掌握。宫廷乐工，主要是劳动人民。统治阶级轻视乐工，不放心他们，但它要推行《雅乐》，却又不得不借助于他们之手；《雅乐》必须通过乐工才能发为声音，但劳动人民出身的乐工，却并不是《雅乐》的热心的表演者，他们并不能成为统治阶级的意

图的忠实的传达者。这样，在《雅乐》的提倡者和表演者之间，就存在着阶级的矛盾。宋代宫廷的官僚中间，曾经有人试图克服这种矛盾。元丰三年(1080)杨傑向宫廷提出建议，指出“大乐”的七点缺点——大乐就是《雅乐》，其中第七点就是民间音乐的混乱《雅乐》——所谓“郑声乱《雅》。”在春秋时代，孔子曾说过，他嫌恶紫色混淆红色，他嫌恶民间音乐混淆《雅乐》，他也嫌恶诡辩派的颠倒是非，为害国家❶。在宋代杨傑的建议，其大意是说：“红和紫有着颜色，还容易区别，民间音乐和《雅乐》，则因为捉摸不住形象，很难明确知道其间的区别。圣人为了害怕其间区别的难于知道，所以在乐律上规定了以中和的音为标准，用以指示后来的人。在今天，古代的乐器虽然还存在，古代的乐律制度虽然还全备，但有学问的士大夫们，却不加研究，而只能将演奏的任务，全部交给卑贱的乐工。这样，《雅乐》和民间音乐之间就不能不形成一种混杂的关系。希望宫廷能注意定好音高标准，把音乐上十二律旋宫的方法提出来，让上级和下级的官员大家学习。这样，民间音乐就不能来混乱《雅乐》了❷。”这里，一方面可以看出，御用《雅乐》家的确是从他的阶级观点出发，来看待音乐问题的；另一方面，也可以看出，这种御用《雅乐》家，他对于音乐，是何等的无知。他认为只要规定了音高标准，掌握了音阶移调的方法，就可以控制音乐的社会作用了。那无疑是一种非常主观片面的幼稚想法。但这种幼稚想法，却在封建统治阶级中间，有其典型性。因为各时期的统治阶级和其御用文人，对于音乐问题，大都是取与这类似的看法的。无论如何，杨傑

❶《论语》：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱《雅乐》也，恶利口之覆邦家者。” ❷《宋史》卷一二八：“初傑言大乐七失：……七曰，郑声乱《雅》。然朱紫有色而易别，《雅》郑无象而难知。圣人惧其难知也，故定律吕中正之音，以示万世。今古器尚存，律吕悉备，而学士大夫不讲；考击奏作，委之贱工，则《雅》郑不得不杂。愿审条钟琯，用十二律旋宫均法，令上下通习，则郑声莫能乱《雅》。”

有其明确的主张。他的建议，包含两点：第一点是规定音高标准；第二点是叫统治阶级学会乐律理论；而其总的目的，则在使《雅乐》不受民间音乐的影响。规定了音高标准，同时限定了音域，的确能降低音乐的表现力量，从而减低可以作为阶级斗争武器的民间音乐的战斗作用。但真正决定音乐的战斗作用的，还是其阶级内容。有了阶级内容，然后可以利用了音高、节奏、音乐语言等多种音乐因素把它表达出来，起出其应有的战斗作用；音高和音域，并不能决定一切。御用《雅乐》家那样片面的理解，正暴露了他在克服这一矛盾问题上，有着他的软弱性。而况，有些御用乐律家，他自己对于绝对音高的感觉，也并不是那么敏锐、准确。他定了音高标准，他自己并不一定能听出乐工所演奏的曲调是不是真正符合他所定的标准。例如，景祐二年(1035)李照定了音高标准；当时担任铸钟的乐工把钟的音高做得高些；但这并没有被李照觉察出来❶。所以即使在音高这一点上，乐工与宫廷乐律家之间，也不时在进行着暗中的斗争。至于要叫上下级官员都去学会乐律理论的办法，则根本是行不通的一种空想。在统治阶级轻视乐工成为普遍风气的时代，非但上级官员们不会去学习音乐，即使刚在统治阶级培养之下，还没有得到官职的青年学生，也有不肯去学习音乐的表现。大观四年(1110)六月，宋徽宗在他所下的诏书中曾自己承认：他曾命令选取国子监的学生学习《雅乐》中需要表演的文舞和武舞；但后来发见，他们以与乐工们一同表演为耻辱，不愿学习，宋徽宗只能收回成命，听他们自愿❷。国子监的学生，称为“国子生”，他们都

❶《宋史》卷一二七：“初李照斥王朴乐音高，乃作新乐下其声。太常歌工病其太浊，歌不成声，私赂铸工，使减铜齐，而声稍清，歌乃协。然照卒莫之辨。” ❷《宋史》卷一二九：大观四年(1110)“六月，诏：近选国子生教习二舞，以备祠祀先圣——本周官教国子之制。然士子肄业上庠，颇闻耻于乐舞，与乐工为伍，坐作进退。盖今古异时，致于古虽有其迹，施于今未适其宜。其罢习二舞。愿习《雅乐》者听。”

是宫廷七品以上官员的子弟❶。阶级的区别，既然使国子生与乐工之间有着距离，也就不能不使他们与音乐艺术之间有着距离。那末，宫廷乐工们究竟是属于哪一个阶级呢？这在崇宁元年(1102)宫廷官员们的议论中间，说得很清楚：乐工们是农民和小商人，有时是为了举行宫廷典礼，从民间临时召集拢来的，并不能希望他们了解《雅乐》❷。这样，宫廷在企图贯彻《雅乐》政策之时，有着不可克服的阶级矛盾。在有着鲜明的政治倾向的《雅乐》中间，尚且如此，则在政治倾向不很鲜明的宫廷鼓吹乐和宴乐中间，将更是如此。我们在研究宫廷与音乐问题的关系的时候，一方面应该了解统治者满想利用音乐艺术作为统治武器的阶级意图；另一方面，也应该知道，统治阶级，一般由于不很懂音乐，它对音乐艺术的控制力量有其一定的限度。中国的民间音乐与中国的统治阶级音乐，曾长时期保持着极大的阶级距离；与有些西方国家，在历史上曾经过长时期的政教合一阶段，其宗教的影响，在人民中间特别普遍而深入者，显然有所不同。在这样的环境中间，中国的民间音乐，在受到政治上的阻碍和统治阶级思想沾染的同时，就比之别国的民间音乐，有着较多的自由发展的机会。这一历史特点，可能是与我国民间音乐的特别丰富和其影响特别巨大有一定的关系。

四、辽、金的《雅乐》

辽的《雅乐》，称为《十二安》。大同元年(947)辽太宗灭晋，得到晋的太常乐谱和宫悬乐架。从此之后，辽就有《雅乐》❸。辽初

❶《宋史》卷一五七：《选举志》"国子生以京朝七品以上子孙为之。" ❷《宋史》卷一二八："乐工率农夫市贾，遇祭祀朝会，则追呼于阡陌阛阓之中，教习无成，奮不知音。" ❸《辽史》卷五四《乐志》："大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬乐架，委所司先赴中京。"

就用唐代的《十二和》乐，后来改称为《十二安》。其所用《雅乐》乐器，大体上也与唐代相仿佛❶。

金的《雅乐》，以“宁”为曲名。大定十一年(1171)议定《雅乐》制度，大部份是参考了唐开元年间(713—741)和宋开宝年间(968—975)的制度而决定的；其所用乐器，大部份与宋代的大晟乐相同❷。

五、宋代《雅乐》的外传

宋代的音乐，曾向东北传入高丽。在北宋熙宁年间(1068—1077)，中国宫廷曾派乐工到高丽传授音乐，过了几年才回国。后来，每逢高丽有使者来，常请中国的音乐家为导师，到使馆里面去传授音乐。南宋政和七年(1117)高丽要求传授大晟《雅乐》和《燕乐》，又得到了中国政府的同意，而且赠给了乐谱。宣和六年(1124)，中国出使高丽的官员回来，曾称道高丽的音乐和舞蹈，说是相当盛大，很好看，也很动听❸。

---

❶《辽史》卷五四《乐志》：“唐《十二和》乐，辽初用之。”……“辽《十二安》乐：初梁改唐《十二和》乐为《九庆》乐；后唐建唐宗庙，仍用《十二和》乐；晋改为《十二同》乐。”……“八音器数，大抵因唐之旧。”　❷见《金史·乐志》。　❸徐兢于宣和六年(1124)随同别的官员出使高丽，回国后，曾写成《宣和奉使高丽图经》四十卷；在卷四十中曾如此说：“熙宁中，王徽尝奏请乐工诏往其国，数年乃还。后人使来，必赍货，奉工技为师，每遣就馆教之。比年入贡，又请赐大晟《雅乐》，及请赐《燕乐》。诏皆从之。故乐舞益盛，可以观听。”又《宋史》卷一二九：政和七年二月，“中书省言：高丽(请)赐《雅乐》，乞习教声律、大晟府撰乐谱辞。诏许教习，仍赐乐谱。”

第十八章　宫廷的鼓吹乐和燕乐

宫廷的音乐活动，主要在《雅乐》、《鼓吹乐》和《宴乐》三个方面。这三种音乐同样为宫廷所利用，就同样有其政治性；它们同样可以为统治阶级服务，就同样有其阶级性。但若从创作者、表演者、理解的角度和所起的作用等方面说来，则三者之间，又各自有其特点。创作者和表演者处在阶级关系非常复杂的社会环境中间，在不同的阶级意识以不同形式、不同程度互相影响、互相渗透的条件之下，一个作品所代表的阶级性，并不一定常与其创作者及其表演者的阶级成份相一致，这是一方面。但劳动人民为统治阶级而创作、而表演的作品，就其总的倾向说来，总有异于统治阶级自己的作品；尤其在被压迫的劳动人民中间，经过了长时期的集体创作过程而产生，又经过了长时期群众性的批判、选择的过程而流传下来的劳动人民为自己创作的作品，其阶级性更不能不与创作、爱好和表演这种作品的人的阶级成份有一致的部份，这是另一方面。有着一定阶级内容的劳动人民的作品，自然最容易为劳动人民所理解、所喜爱。可以设想，劳动人民在欣赏反映本阶级思想的作品的时候，其所理解，是可以与作品内容之所表现互相统一起来的。这固然可以不成问题。问题是很多战斗性不是十分鲜明的劳动人民的作品，同样也受到统治阶级的喜爱。在这种情形之下，理解和原来创作意图就不可能趋于统一。统治阶级是从不同的角度、取不同的观点去理解劳动人民所创造的作品的。这时候，作品本身的内容就受到另一阶级的曲解；而另一阶级的阶级性就在它对同

一作品所取的不同态度和所作的不同理解上表现出来。就音乐所起的社会作用而言，有时同一作品，会被不同阶级所利用，而获得不同的、甚至相反的政治效果。这时候，不同阶级的阶级性就又可以在不同阶级利用同一作品的目的和其所取的方法上表现出来。阶级性不可能离开了具体的创作、表演、理解和运用，而抽象地进行考虑。何况，音乐比之文学、美术等别的艺术，有着更加复杂的情形。经由群众集体创作、不断加工的任何音乐作品，在其流传过程中，常是不断地运动着、发展着的；它出入于不同阶级之间，受到不同阶级的种种影响而起了相应的变化，这就使得音乐的阶级性问题更加复杂起来。而要求我们在批判的继承传统之时，进行更加细致的分析。在上述三种音乐中间，《雅乐》是统治阶级所创作、所理解、所运用，而其表演，则必需通过乐工。其反动的政治性极强，但其艺术性则非常低。它是一种缺乏艺术性的艺术品，是没有政治力量的。因此，《雅乐》问题，非常简单。我们无论从内容上、技术上和理论上，都可以放心大胆地加以全面的否定；同时，我们又可以把它视为反面教材，用以暴露封建统治者的反动性和反科学性。但《鼓吹乐》和《燕乐》，则情形就大大的不同了。它们主要是劳动人民所创造、所表演，而为统治阶级所曲解、所利用。固然，统治阶级对这两种音乐，也并不是完全外行，他们也并不是完全被动地没有丝毫想法，而仅仅把劳动人民的现成作品拿来照样应用而已。有时他们会改填歌词，有时他们会改换标题；他们中间有的人还会模仿了民间音乐，创作一些新的曲调。无论填词、改换标题或模仿作品都意味着阶级性或多或少的改变。但又应该看见，统治阶级自己的音乐力量，终究还是非常薄弱的，决然不能抵挡劳动群众的力量。在宫廷所利用的《鼓吹乐》和《燕乐》两者之中，他们所主要表现的，是政治上的尽量利用和艺术上的无能为力。他们

把劳动人民创造的《鼓吹乐》，与压迫人民的武装联系起来，用于仪仗乐和军乐，以维持自己的威风；他们把劳动人民创造的各色各样的《燕乐》，与自己的享乐生活和统治手段联系起来，用以纵情声色和粉饰太平。这类音乐，一经他们利用，就免不了混进一部份他们的填词，他们所改的标题和他们所作的曲调，需要我们多加一番鉴别和选剔的工夫。但在同时，构成这类音乐的主要内容的却仍然是劳动人民的作品；这又需要我们小心处理，从中吸取精华，以之归还人民。所以，在宫廷音乐中间，比较难于处理的，正是其《鼓吹乐》和《燕乐》的部份——其中杂有糟粕，不能全盘肯定；其中含有精华，不能一律抹杀。我们对于这一部份遗产，应该取特别审慎的态度。

一、鼓 吹 乐

宋代宫廷的《鼓吹乐》，一方面是作为军乐，在皇帝出行时，在仪仗中间应用；也在皇帝出行期间，在晚上停止下来住宿，进行戒严的时候，在戒严区域中应用。《鼓吹乐》队中所用的人数，各时期不同。有的皇帝仪仗中的《鼓吹乐》队是由 1793 人组成；所用的乐器，有金钲、节鼓、㭎鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹、觱篥、桃皮觱篥、箫、笳、笛等。在一路上，他们既奏乐器，也有歌唱；所唱的歌曲，常常是《导引》一曲。在晚上戒严时候所用的《鼓吹乐》队，在有的时期，是由 1275 人组成；所用的乐器，有金钲、大角、大鼓、大横吹、小横吹、觱篥、箫、笳、笛等。他们在一个晚上，要进行演奏和歌唱三次；所唱的乐曲，有《六州》、《十二时》等——曲调很少改动，但歌词时常改换，大都是宫廷的官员们所填写❶。

❶《宋史》卷一四〇、一四一。

另一方面是作为朝会音乐的一部份，在《雅乐》的宫架外面排列着的十二张台——所谓"鼓吹十二案"上演奏。每张台上，有一个由九人组成的乐队；所用乐器，有大鼓、羽葆鼓、金镎、箫、笳和叉手笛等❶。

北宋政和年间(1111—1117)皇帝仪仗中所用《鼓吹乐》，分为前后二部。其乐队人数及所用乐器如下❷。

大晟府前部鼓吹		大晟府后部鼓吹	
鼓吹令	2	鼓吹丞	2
节鼓	2		
㧏鼓	24		
大鼓	120		
羽葆鼓	12	羽葆鼓	12
小鼓	120		
铙鼓	12	铙鼓	12
金钲	24		
大横吹	120	小横吹	120
长鸣	120		
中鸣	120		
歌工	48	歌工	48
笛	24	笛	24
觱篥	24	觱篥	24
桃皮觱篥	24	桃皮觱篥	24
拱宸管	48	拱宸管	24
箫	72	箫	72
笳	72	笳	72
合计	988	合计	434

共用1422人。

---

❶《宋史》卷一二六，乾德四年(966)六月设"鼓吹十二案：其制设氈床十二，为熊罴腾倚之状以承其下；每案设大鼓、羽葆鼓、金镎各一，歌箫、笳各二。"同年十二月，又加设叉手笛(亦名拱宸管)各一。❷见《宋史》卷一四六《仪卫志》。

辽皇帝仪仗中所用的军乐，有«鼓吹乐»与«横吹乐»两种。两者各分为前后二部。其乐队人数及所用乐器如下❶：

鼓吹乐				横吹乐			
前部		后部		前部		后部	
鼓吹令	2	鼓吹丞	2				
				节鼓	2		
掆鼓	12			掆鼓	12		
大鼓	120						
		羽葆	12	羽葆	12		
鼓	12	鼓	24	鼓	12		
				小鼓	120		
铙	12	铙	12				
金钲	12			金钲	12		
				大横吹	120	小横吹	124
长鸣	120	大角	120	中鸣	120		
歌	24						
				笛	24	笛	24
				觱篥	24	觱篥	24
				桃皮觱篥	24	桃皮觱篥	24
管	24	管	24	管	24		
箫	24	箫	48	箫	24	箫	24
笳	24	笳	24	笳	48		
合计	386	合计	266	合计	578	合计	220

共用1450人。除此之外，朝会中也设有"熊罴十二案。"

金皇帝仪仗中所用的«鼓吹乐»，是参考了宋和辽的«鼓吹乐»而组织的。其天德二年(1151)和大定十一年(1171)的«鼓吹乐»都分为前后两部，每部又分为第一、第二两节。两部四节的乐队人数及所用乐器，如下表所列❷：

❶参看«辽史»卷五四«乐志»。　❷参看«金史»卷三九«乐志»。

前部				后部			
前部第一		前部第二		后部第一		后部第二	
鼓吹令	2			鼓吹丞	2		
		节鼓	2	节鼓	2		
掆鼓	12	掆鼓	12	掆鼓	3		
大鼓	120						
		羽葆鼓	12	羽葆鼓	12		
		小鼓	120				
铙鼓	12			铙鼓	12		
金钲	12	金钲	12	金钲	3		
大横吹	120			小横吹	120		
长鸣	120	中鸣	120				
歌	24	歌	24	歌	40		
		笛	24			笛	24
		觱篥	24			觱篥	24
		桃皮觱篥	24			桃皮觱篥	24
拱宸管	24	拱宸管	24	拱宸管	24		
箫	24	箫	48	箫	48	箫	24
笳	24	笳	24	笳	48	笳	24
合计	494	合计	470	合计	314	合计	120

共用 1398 人。

在宋、辽、金三朝的《鼓吹乐》之间，既有着继承的关系，也有着各自发展、自由分并的关系。

《鼓吹乐》的演唱人员，大多数并不是宫廷的专业乐工，而是在宫廷举行郊庙、朝会等典礼之前，由太常寺的鼓吹署负责，先期从民间和军队中临时征集了专长鼓吹音乐的人，加以训练之后，到时应用的❶。

❶《宋史》卷一四〇："太常鼓吹署乐工数少，每大礼皆取之于诸军。……角手取于近畿诸州乐工，亦取于军中，或追府县乐工备数。"《宋史》卷一二六：乾德元年(963)秋，"用郊享之礼，诏选开封府乐工 830 人，权隶太常习鼓吹。"

二、燕　乐

【《燕乐》内容之变迁】　宋代宫廷的《燕乐》，包括着杂剧、歌唱、舞蹈、器乐的独奏和合奏以及百戏等项目，与唐代有着显然不同之处，那就是：歌舞音乐已渐渐不象在唐代那样占有首要的地位，而有着让位于杂剧的趋势；在唐代主要作为舞乐的《大曲》和《法曲》，到了宋代已渐渐脱离了歌舞，而成为独立的器乐曲调，越到后来，越是如此。

【宋代宫廷的《燕乐》机构】　宋代宫廷设置的《燕乐》机构，最重要的是教坊，其次有云韶部、钧容直、东西班等。它们的设置或取消，它们组织规模的扩大或减缩，以及它们内部在职务上的划分，在前后期间，时时有着改变。

【教坊的沿革】　北宋初年(960)，就设立了教坊，分为四部。后来随着在各地征战的胜利，继续又从各地收集拢来许多优秀乐工：宋太祖建隆四年(963)平了荆南，获得乐工 32 人；乾德三年(965)平了西川，获得乐工 139 人；开宝八年(975)平了江南，获得乐工 16 人；宋太宗太平兴国四年(979)平了太原，获得乐工 19 人。再加上藩臣献给宫廷的乐工 83 人和宋太宗为藩王的时候自己有的乐工 71 人。这时候，非但乐工的人数大大增加，而且教坊从各地吸收了不少音乐的高手之后，在艺术的质量上也有显著的提高❶。北宋的教坊，继续存在了一百九十年。直到靖康三年(1127)金人攻陷了汴梁，教坊的乐器和乐书，全部散失，北宋的教坊，就随北宋的政

❶《宋史》卷一四二："宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人。余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是执艺之精者，皆在籍中。"又："又宋初置教坊，得江南乐，已汰其坐部不用。自后因旧曲创新声，转加流丽。"

权而结束❶。

南宋高宗建炎初年(1127)，皇帝刚刚跑到临安，政权刚刚重新建立起来，宫廷在困难的中间，不得不废止了教坊。宋高宗在绍兴十一年(1141)跟金国订立了屈辱的和约以后不久，自以为有了喘息机会，就在绍兴十四年(1144)又设置了教坊❷。但大敌当前，苟且偷安，并不能持久。绍兴三十一年(1161)金人又大举侵宋。就在这一年，宫廷就不得不又废止了教坊❸。从教坊裁撤的乐工，其特别优秀的是安插在德寿宫中，充当"使臣"——德寿宫是宋高宗退位休养的地方；一般的是拨交地方上，到"临安府衙前乐"中充当乐工。

在教坊组织存在的时候，宫廷虽然拥有大量的职业乐工，但在需要进行大规模演出的时候，仍然需要临时吸收一批民间的乐工和小孩子来参加音乐和舞蹈的演出❹。在教坊的组织废止之后，宫廷仍旧沿用着教坊的名称，但实际上已经没有乐工；宫廷在需要应用《燕乐》的时候，仅由修内司教乐所临时召集一批乐工和小孩子，在进行了二十天练习以后，临时表演一下而已。被召集的乐工包括着五种人：第一，是在德寿宫充当使臣的旧时教坊乐工，第二是拨交临安府衙前乐的旧时教坊乐工，第三是临安府衙前乐自有的乐工，第四是旧时钧容直中的乐工(钧容直说明见后)，第五是从民间选出的音乐好手，连流浪的音乐家"歧路人"也在里面——这第五种人被称为"和顾"。越到后来，旧时的教坊和钧容直乐工越少，

---

❶《宋史》卷一二九："靖康二年(1127)金人取汴。……教坊乐器、乐书……皆亡矣。"　❷《宋史》卷一四二："高宗建炎初省教坊，绍兴十四年复置。　❸《宋史》卷一四二："绍兴三十一年(1161)，有诏教坊即日蠲罢，各令自便。"　❹《东京梦华录》卷九："第三盏：左右军百戏入场，一时呈拽——所谓左右军，乃京师街市两厢也，非诸军之军。""女童皆选两军妙龄，容颜过人者四百余人。"又同书卷五："每遇内宴前一月，教坊内勾集弟子小儿习队舞、作乐、杂剧节次。"

"和顾"的人越多❶。

【教坊的内部组织】 教坊内部的组织，在北宋时期，前后有着相当的改变。关于何时改变，虽然缺少明确的记载，但我们至少可以知道，第十世纪末期的教坊，大约是分为大曲部、法曲部、龟兹

大曲部	法曲部	龟兹部	鼓笛部
琵琶	琵琶		
箜篌	箜篌		
五弦琴	五弦琴		
筝	筝		
笙	笙		
觱篥	觱篥	觱篥	
笛		笛	三色笛
方响	方响		
羯鼓		羯鼓	
杖鼓			杖鼓
拍鼓	拍板	拍板	拍板
		腰鼓	
		揩鼓	
		鸡娄鼓	
		鼗鼓	

❶宋赵升《朝野类要》(1236)卷一："本朝增为东西两教坊。……中兴以来亦有之。绍兴末，台臣王十朋上章省罢之。后有名伶达伎，皆留充德寿宫使臣，自余多隶临安府衙前乐。今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所，然遇大宴等，每差衙前乐权充之；不足，则和雇市人。近年衙前乐已无教坊旧人，多是市井歧路辈。"《宋史》卷一四二："乾道(1165—1173)后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，止令修内司先两旬教习。"《武林旧事》卷四：《乾淳教坊乐部》条所列乐工姓名，分属于德寿宫、衙前、前教坊，前钧容直及和顾五类，其中和顾的人数最多，德寿宫的人数最少。

部、和鼓笛部四部❶。大曲部所奏的，有属于十八个不同宫调的四十六曲；法曲部所奏的，有属于两个不同宫调的两曲；龟兹部所奏的，有属于同一个宫调的两曲；鼓笛部所奏的，是哪些曲调，记载没有说明，想来可能是比较夹杂的。这四部所用的乐器，互有不同，如上表所列。这时候是依着乐曲的不同类别分部的。在这样分部的时候，每部必须各自备具它所需要的各种乐器的演奏人员，就是说，对于同一种乐器，每部各自有它的专门演奏人员，而每部各种乐器的演奏人员，其所能演奏的，只限于同一类别的乐曲。这种办法，有利于少数几种音乐的向精的方面发展，但只有在人力比较充实，而乐曲的种类没有变化的时候才能应用。到了一定时期，它就被见为不合实际的需要，而要求有所改变。后来的教坊，基本上取消了四部的组织形式，而改依各人所擅长的技术将乐工区别开来，分属于十三部❷。这十三部是：

筚篥部　大鼓部　杖鼓部　拍板色　笛　色
琵琶色　筝　色　方响色　笙　色　舞旋色
歌板色　杂剧色　参军色

宫廷朝会中的音乐节目❸，包括《杂剧》、歌唱、舞蹈、器乐合奏和独奏等等，其中绝大部份，都须由教坊担任演出。看来每色专长器乐的乐工，是不能不学会比较多方面的乐曲的。

【关于教坊乐曲】　关于教坊燕乐乐曲的创作，从长时期、全面

❶见《宋史》卷一四二。"宋初循旧制，置教坊，凡四部。"《宋史》没有提出"大曲部"的名称，但从所举"十八调四十六曲"的曲名看来，可知其第一部为大曲部。❷《都城纪胜·瓦舍众伎》条："传学教坊十三部，唯以《杂剧》为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色。部有部头，色有色长。上有教坊使副、钤辖、都管、掌仪范者，皆是杂流命官。"陈旸《乐书》，"自合四部以为一，故乐工不能偏习，第以大曲四十为限，以奉游幸二燕；非如唐分部奉曲也"。这里陈旸"不能偏习，第以大曲四十为限"的说法，是比较片面的。❸例如：《武林旧事》卷一所载，《天基圣节排当乐次》。

的发展过程看来，我们可以说，音乐艺术的创造和表演才能基本上是在劳动人民的一面。一般说来，统治阶级处处显得无能为力；我国历史上各时期，各种音乐的创造和表演者大部分是劳动人民，很少是统治阶级。大致情形，虽然是如此，但在非常个别的时期，却也有非常个别的统治者，他们是能够创作和表演音乐的；或者，即使他们不真能自己直接动手，去参加创作和表演的活动，但他们对于音乐，也并不象一般统治者那样全本外行，他们至少有足够的知识，能鉴别音乐，选取其中对自己有利的东西，来加以利用。北宋两位统治者，曾以创作燕乐曲调著名·一位是宋太宗、一位是宋仁宗。据历史记载，宋太宗(976—997)曾创作过九弦琴曲 5 曲、五弦阮曲 4 曲，改编过九弦琴曲 156 曲、五弦阮曲 148 曲❶；他又曾创作过大曲 18 曲、曲破 29 曲、琵琶独弹曲破 15 曲、小曲 271 曲，改编过旧曲 57 曲❷；以上合计创作 342 曲，改编 361 曲，两者共 703 曲。据说，宋仁宗也很懂音乐，常常自己写了乐曲给教坊，或命令教坊创作了新曲由他审定；经他创作和审定的有 54 曲❸。这里，有着三种情形；一种是旧曲改编；一种是乐工创作，由皇帝审定；一种是皇帝自己创作。联系了创作者的阶级看来，在被改编的旧曲中间，可能有不少劳动人民的作品在内，在乐工的作品中，也可能会含有一部份劳动人民的思想感情；最能代表统治者的阶级性的，应该是皇帝自己的作品。但列在皇帝名下的作品，究竟是否是他所作并不是没有疑问。例如，在作为宋太宗所作的大曲 18 曲中间，就有《宇宙贺皇恩》、《降圣万年春》2 曲，的确有着记载，可证明它们不是皇帝所作，而是由亲王府里产生出来的作品。而被捧为专长音乐的宋仁宗，则据他自己所承认，他非但从来没有留心过音乐的技术，

❶见《宋史》卷一二六。 ❷见《宋史》卷一四二。 ❸《宋史》卷一四二："仁宗洞晓音律，每禁中度曲以赐教坊，或命教坊使撰进；凡五十四曲，朝廷多用之。"

而且，他还说不上是一位好的听众，他听音乐是"勉强"的❶。历代统治阶级所编写的正史，常常偏于把本阶级的领袖说成博学多能。有时我们找到了证据，对统治者不应占有而占有的著作权加以适当的怀疑还是应该的。虽然如此，后来归在皇帝名下的作品，至少曾被皇帝所选中、所赏识、或者所又为之改头换面，重定了标题，却是没有疑问的。而他的赏识，他的重定标题，则至少足以说明，这些作品是可以为统治阶级，用他自己的观点，去歪曲理解的。

【宫廷音乐演出的一些特点】 民间音乐，在宫廷演出的时候，有些节目，受到宫廷仪节的限制，并不能象在民间那样，可以自由演出。譬如，在北宋徽宗生日——天宁节❷后两日，贵族和官员们进宫为皇帝祝寿的典礼中，因为有辽国、高丽、夏国等使者参加宴会，表演杂戏时，就只能用一群演员扮一个大概的样子，而不能真正表达出滑稽的内容❸。宋吴处厚在他所著的《青箱杂记》里也说："现在的音乐艺术，有着两种格调：在宫廷的郊庙和朝会等典礼中，需要避免粗野和民间的格调；但在农村的音乐歌舞活动中，则又特别喜欢那种格调"❹。由此可见，同样的民间音乐，在为不同的阶级服务，与不同阶级的环境气氛取得协调的时候，或多或少，是会引起内容上的变化的。特别在北宋初期，政府的力量，比较强大，教坊的组织比较正规化，同时，统治者自己，又多少懂得音乐的时候，宫廷对《燕乐》的影响，可能更大一些。到了教坊废止，宫廷音乐活动，须由民间临时凑集了艺人才能进行的时候，宫廷对燕乐所起的影响，就会相应减少。

---

❶《宋史》卷一四二："若《宇宙贺皇恩》、《降圣万年春》之类，皆藩邸作。"又："帝(宋仁宗)曰：'朕于声伎固未常留意；内外宴游，皆勉强耳。'" ❷《宋史》卷一一二《礼志》："徽宗以十月十日为天宁节，定上寿仪。" ❸《东京梦华录》卷九："内殿杂戏为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之'拽串'。" ❹原文："今世乐艺，亦有两般格调：若朝庙供应，则忌粗野嘲哳；至于村歌社舞，则又喜焉。"

【教坊乐工对民间的影响】 民间艺人，被宫廷集中到教坊中间，将民间音乐带进宫廷。一地专长某种音乐的民间艺人进了教坊，与由别地来的专长别种音乐的艺人会合，在专业的环境中，相互交流，在艺术上，得到一些提高；他们脱离了宫廷回到民间的时候，又可以把多年累积的经验，带到民间，在民间音乐的发展中间起出一些作用。例如，在北宋末年战乱中间，曾有教坊乐工，到广西省东南部的平南县避难，以器乐合奏的技术，传授给当地的人民。到了南宋的中期，平南人民合奏的音乐，还保留着教坊音乐比较整齐的特点❶。

在宋代宫廷中主要由教坊担任演出的《燕乐》，就其由民间进入宫廷，又从宫廷回到民间的关系说来，就宫廷对它的控制的作用，有时严密，有时松弛的情形说来，它是在复杂的阶级关系之间，受着各种的影响，而起着相应的变化。这就要求我们，了解《燕乐》在两条道路的斗争中所处的复杂地位而对之取特别审慎的态度。

【云韶部】 云韶部，是开宝四年(971)，宋朝灭了南汉，在广州从南汉的宫廷中得到了80位聪明的内臣，把他们组织起来，在教坊中间学了音乐而建立的一个乐队。它最初名箫韶部，到了雍熙初年(984)才改称云韶部的。它的任务，主要是在某些节日期间，表演音乐供给皇帝享乐的。它除了演奏《大曲》之外，也表演傀儡戏。它所用的乐器，有琵琶、筝、笙、觱篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板等❷。

【钧容直】 钧容直是在太平兴国三年(978)从军队中间选拔

---

❶宋周去非《岭外代答》卷七："广西诸郡人多能合乐。……唯浔州平南县，系古龚州，有旧教坊乐，甚整异。时有以教坊得官，乱离至平南，教土人合乐。至今犹能传其声。"这里的"乱离"显然是指1127年金人攻陷汴梁时候的情形。 ❷参看《宋史》卷一四二。

了专长音乐的兵士而组成的一个乐队。在组织上，它是隶属于禁军(皇帝卫队)的骑军名下的；它最初名引龙直，到淳化四年(993)改称为钧容直。它的任务，主要是在皇帝出行的时候，骑在马上，在仪仗队中演奏音乐。它所奏的音乐，有《大曲》、有《鼓笛曲》、有《龟兹曲》等等，与教坊所奏的音乐种类相仿佛。在嘉祐六年(1061)，它的人数曾多至 434 人；它在绍兴三十年(1160)被解散。但在乾道(1165—1173)、淳熙(1174—1194)年间在教坊乐部中参加临时演出的人员名单中，还有少数钧容直的旧人在内❶；计有：

杂剧色	2人	觱篥色	2人
拍板色	1人	笛　色	3人
筝　色	1人	方响色	1人
笙　色	1人	杖鼓色	2人

可见钧容直所奏的乐器，非但有管乐器，而且也有弦乐器；它所表现的，非但有音乐，而且也有《杂剧》。

【东西班乐】　东西班是隶属于禁军的骑兵名下的一种卫队。钧容直称为"直"，东西班称为"班"；这可以说明它们在禁军中间，都是皇帝所比较亲信的卫队人员❷。东西班乐是在太平兴国年间(976—983)在东西班中选拔了专长音乐的人员组成。它的任务，主要是在皇帝出行的时候，在仪仗队中和晚上停宿时演奏音乐。它所用的乐器很少，只有银字觱篥、小笛、小笙等几种管乐器❸。

总的说来，在皇帝的仪仗队中有着鼓吹，钧容直和东西班三种乐队。它们在仪仗队中是如何排列的呢？将仪仗中其他的军队行列，掮旗打伞的人员和随从官员等除外不计，它们在仪仗中间的相对位置是：

---

❶见《武林旧事》卷四《乾淳教坊乐部》条。　❷《宋史》卷一八七《兵志》："禁兵者，天子之卫兵也。……其最亲近扈从者，号诸班、直。"　❸见《宋史》卷一四二。

……前部鼓吹，……东西班，钧容直，|御驾|……东西班，钧容直，……后部鼓吹……。

在位置上，它们与御驾比较接近[1]，可见他们是以满足皇帝的享乐为目的的。

【军队与燕乐】 钧容直和东西班都属于军队组织，但它们所奏的，都是《燕乐》。军队中有《燕乐》，从兵士中间可以选拔出来许多专长《燕乐》的人才，这只有在宋代是如此，在中国历史中，是一种非常特殊的情形。可以说，这是和宋代统治者在阶级斗争和民族斗争之间所取的态度有关系的。宋太祖看到了唐末地方兵权（藩镇）不利于中央政府，改取了削弱地方兵权，将兵权集中在政府手中的政策。这种政策，被后来的各代皇帝继续执行。在全国军队中间，中央禁军（卫队）的员额，占着极大的比例。宋太祖（960—976）有兵37.8万，其中有禁军19.3万，占52.4%。后来兵额逐渐增加，禁军人数的比例也跟着加高。宋仁宗（1023—1063）有兵125.9万，其中有禁军82.6万，占65.6%。京畿一带，集中了不少的禁军，这是问题的一方面。另外，在民族矛盾中，宋太祖对于契丹纯取守势；宋仁宗对于西夏，企图用收购对方统治者的脑袋的办法来解决矛盾问题；宋徽宗听到金兵来到，就只想逃走。遇到敌人入侵的时候，宋统治集团中间的投降派、主和派往往占有上风。军队不用于抵抗敌人的侵略，而主要用于摧毁国内割据势力，平定各地农民起义与平时镇压人民群众，这是问题的另一方面。统治者既要在中央政府所在地维持这么庞大的军队而又缺乏崇高的目的，可以吸收他们，就让他们在民间瓦市中间享受艺术、学习艺术作为消遣，以消磨其反抗的志气。南宋初期，杭州最初开辟瓦市的

[1]参看《宋史》卷一四六、一四七《仪卫志》。

时候，在统治集团中间，的确有着以此来满足兵士们娱乐的要求的一部份目的的❶。在这样的环境中间，南宋警军中的兵员，就特别有着欣赏和学习民间音乐的机会。同时，统治阶级为了满足自己的享乐，也正需要他们学会演奏音乐。这样，在军队中间，就出现了不少以燕乐为职业的军人音乐家。这样的燕乐，必然与统治阶级的靡烂生活连系在一起，是偏于颓废、无聊的。

【辽的《燕乐》】 辽的《燕乐》，包括《国乐》、《诸国乐》、《大乐》和《散乐》❷。

《国乐》，可能是指辽国从部落时期，经过契丹建国时期一路发展起来的本族音乐而言。

《诸国乐》，是指别国使者到辽国时在宴会席上所表演的乐舞而言。这种情形并不多。只在辽太宗会同三年(939)有晋使和回鹘、燉煌二使曾在辽国招待的宴会上表演过个人的歌舞。

《大乐》，是指唐张文收所作的唐代坐部伎中的《宴乐》四部而言；内容包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》。唐代亡后，这四部乐舞经由五代时晋朝的宫廷而传入辽国的宫廷。

这里应该说明：“《大乐》”这一名词，在辽、宋时期已含有三种不同的意义：第一，宋代宫廷称《雅乐》为《大乐》，以与《燕乐》相区别❸；第二，南宋民间称宫廷教坊所奏的《燕乐》为《大乐》，以与民间流行的、所用乐器的种类较少的“《细乐》”相区别❹；第三，辽国宫廷称前代传下来的，比较隆重的《燕乐》为《大乐》，以与其《散乐》

---

❶《梦粱录》卷一九：“杭城，绍兴间驻跸于此。殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。” ❷见《辽史》卷五四《乐志》。❸元丰三年，刘几说，“如景祐故事，择人修制大乐”(宋史卷一二八)；崇宁四年刘昺说，“今所造大乐，远稽古制，不应杂以《郑卫》”(《宋史》卷一二九)。这里所说的“大乐”，都是指《雅乐》而言，以之别于《燕乐》。 ❹《都城纪胜》：“细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫管、笙、篥、嵇琴、方响之类合动。”

相区别。

《散乐》包括《杂剧》、歌唱、器乐的合奏和独奏以及"角觝、戏马"等《百戏》项目。

【金的《燕乐》】　金的《燕乐》，有《散乐》，有《渤海乐》，有其本民族女真的音乐。

《散乐》用于朝贺和接待外国使者等场合，由教坊演奏。据《金史》作者说，其所用乐器和所用乐曲已经失传❶。但我们知道，靖康二年(1127)，金人攻取汴梁，曾从北宋宫廷得到一批教坊乐器。另外，金人常称教坊为"汉人教坊，"而且在金天眷三年(1140)的法驾仪仗中间，还有东西班和钧容直❷。可见，北宋的《燕乐》组织，大部份已被金人宫廷继承下来。其所谓《散乐》，就是宋人的《燕乐》。

《渤海乐》，是为金所继承的渤海国和辽国的音乐。渤海国建国于公元 713 年，其国土约相当于现在松花江以南至日本海一带之地；公元 926 年亡于辽的前身契丹。辽建国于公元 947 年，其国土约相当于现在黑龙江、吉林、辽宁诸省，内蒙古自治区和河北、山西的北部，公元 1125 年亡于金。所以《渤海乐》所代表的，是历史上在我国这一部份地区发展起来的民间音乐。

金统治者的祖先，出于女真族，原来曾住于松花江东南吉林省境内。在建国以后，金统治者仍相当注意其本民族的音乐。金世宗在大定十三年(1173)曾命令歌者唱女真的歌曲；他在大定二十八年(1188)又曾用本民族的音乐作了歌曲，自己歌唱❸。

---

❶《金史》卷三十九《乐志》："散乐，元日圣诞称贺、曲宴外国使，则教坊奏之。其乐器名曲不传。"　❷见《金史》卷四一《仪卫志》　❸《金史》卷七：大定十三年(1173)，"上御睿思殿，命歌者歌女真词。"又卷八："上驩甚，以本国音自度曲。……于是上自歌之。"

可见，金的宫廷《燕乐》，是由当时几个不同民族的民间音乐组成。

【宫廷怎样利用《鼓吹乐》与《燕乐》】 宫廷重视《鼓吹乐》、《燕乐》，除了满足自己的享乐生活之外，并不是不含有其它目的。对外，例如，乾道(1165—1173)以后，当北方金国派遣使者到来的时候，南宋宫廷即使在那时候已经没有教坊，也还要从民间临时拼凑了一班乐工装出一付繁荣强盛的面貌❶；对内，遇到民间的节日，例如元宵节，宫廷也并不放弃机会，它要散发一些钱和酒，犒赏参加活动的民间音乐团体，以粉饰太平，而且用"与民同乐"等虚假的口号来麻痺人民❷。不仅如此，统治者在进行经济剥削的时候，还要利用音乐为手段。譬如，酒业是由官府控制的。统治阶级设立了酒库，将剥削所得的钱财，用于维持压迫人民的军队，称之为"赡军酒库"❸。酒库在每年清明节和中秋节前后要利用乐队、妓女和女孩子，或执乐器，或装扮了故事中的角色，列成队伍，在街头游行，为推销新酒进行宣传，从酒库出发，到官厅演奏了音乐，表演了《杂剧》，再回到酒库❹。为了进行这种广告活动，各酒库预先颁发了告示。妓女们不但被迫着不得不参加，而且还要出了钱雇用乐队，租借马匹，并且邀请许多跟随的人；即使最最贫苦的妓女，也要

---

❶《宋史》卷一四二："乾道后，北使每岁两至亦用乐，但呼市人使之，不置教坊。" ❷《梦粱录》卷一："正月十五日元夕节，……有牌曰'宣和与民同乐'。……舞队自去岁冬至日，便呈行放。遇夜，官府支散钱酒犒之。……十五夜，师臣出街弹压，遇舞队，照例特犒。街坊买卖之人，并行支钱散给。此岁岁州府科额支行，庶几体朝廷与民同乐之意。" ❸《宋史》卷一八五《食货志》：绍兴"三十一年(1161)以点检措置赡军酒库，改隶户部。" ❹《都城纪胜》"天府诸酒库，每遇寒食节前开沽煮酒，中秋节前后开沽新酒。各用妓弟，乘骑作三等装束。……前有小女童等及诸社会，动《大乐》，迎酒样赴府治，呈作乐，呈伎艺、《杂剧》；三盏退出，于大街诸处迎引归库。"《西湖老人繁胜录》："每库有行首二人，……选像生有颜色者三四十人……。每库各用丫环五十余人，执劝杯之类；或用台阁故事一段，或用群仙，随时装变。"《梦粱录》卷二："其官私妓女，择为三等，……各执花斗鼓儿，或捧龙阮、琴、瑟。"

租赁了衣装首饰，临时把自己装扮起来，以应付官差，否则就要受到处罚❶。试想，在这种虚假的繁荣表面之下，掩盖着多少血泪！还可以注意：在快乐节日或其它场合，当《燕乐》活动进行的时候，统治阶级也决不错过它既要威吓人民、同时又要表示一下假慈悲的机会。皇帝出行的时候，既要号召人民去看，又要派一批身强力壮的军人，握着拳头，四面顾望，专寻高声谈话的人，把他打得流出血来❷。在正月十六日，在灯烛辉煌、群众狂欢的场合中间，官吏一定要找一处热闹的地点，搭起一个幕，从监牢里取出一批原有的犯人，把他们排列在前面，假说他们是当天犯了抢夺东西、欺侮妇女等罪名，所以要加以处罚；但从高级官员会集的楼上，却又时时口头传出皇帝的旨意，特别命令对犯罪的人加以宽宥、赦免❸。统治阶级串演了假戏，向人民显示了威风，又要他们感激他的恩惠！从上述种种情形看来，那怕演奏《燕乐》的主要是劳动人民，那怕他们所演奏的是劳动人民的作品，统治阶级即使不问作品的内容以及演奏者的身份，他一样可以加以利用，来曲折地满足他们的欲望，达到他们的政治目的。在这种情形之下，我们说，统治性既不是与作品本身有关，也不是与演奏者的成份有关，倒是与统治阶级利用《燕乐》的目的有着关系。

【宫廷怎样取缔民间音乐】 宋朝宫廷一方面虽然大量利用一

❶《梦粱录》卷二："各库预颁告示：'官私妓女，新丽妆着，差雇社队鼓乐，以荣迎引。'……其官私妓女，择为三等，……各雇赁银鞍闹妆马匹，借倩宅院及诸司人家虞候押番及唤集闲仆浪子，引马追逐。……虽贫贱泼妓，亦须借备衣装首饰，或托人雇赁，以供一时之用；否则责罚而再办。" ❷《东京梦华录》卷六："天武官十余人，簇拥扶策，喝曰：'看驾头'。……选诸军膂力者，着锦袄顶帽，握拳顾望，有高声者，捶之流血。" ❸《武林旧事》卷二："京尹幕次，例占市西繁闹之地。……其前列荷校囚数人，大书犯由，云：'某人为不合抢扑钗环，挨搪妇女'；继而行遣一二，谓之'装灯'——其实皆三狱罪囚，姑借此以警奸民。"《东京梦华录》卷六："西朵楼下开封尹弹压；幕次列罪人满前，时复决遣，以警愚民。楼上时传口敕，特令放罪。"

般的民间音乐，但在另一方面，它有时候对某些民间音乐和乐器却也加以严格的取缔。最可注意的一次禁令是在政和三年(1113)。事情是如此。那时候大晟府为《雅乐》新定了音高标准，又根据这标准，新制了好些乐器。宋徽宗为此而很得意。他下诏将这标准颁布全国，将依据这标准而制成的某些管乐器和定音的击乐器，如笙、埙、篪、石磬之类，作为样本，并且绘了图样，加了说明，颁发下去；命令教坊、钧容直、宫廷和民间一律严格遵守，不准把音高标准随便升高或降低。就在这时候，他又下令禁止了一批民间乐器和乐种，不准人表演或欣赏——而且，明白规定，表演者和欣赏者同样要被定罪。被他称为“淫哇之声”而禁止的，有“打断、哨笛、呀鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类，与其曲名”❶。看来所禁，主要是些能奏出高音和花点来的一些乐器，以及与之有关的一些乐种。其出发点主要还是为了统一音高标准。这种措施违背了人民的要求，有害于民间音乐文化的发展，可从而见得统治者的专横无理。但另一方面，仅仅从音高标准等形式问题的角度出发来禁止乐器和乐种，而且其禁止乐种，是笼统地禁止整个乐种，并不能从思想内容出发，对同一乐种中的不同乐曲作仔细的区别，这又表示了统治阶级对于音乐艺术的无知和无能；而他的无知和无能，又有利于其他有进步意义的民间音乐的继续存留。

【音高标准的统一】 南宋的音高标准，在政和三年(1113)以前，是相当复杂和混乱的。在十一世纪中期，房庶曾说过，当时的“太常、教坊、钧容直及天下州县，各自为律❷”。“嘉祐二年(1057)，监领内侍言：钧容直与教坊乐并奏，声不谐❸。”元丰年间(1078—

❶见《宋史》卷一二九，“淫哇”，淫邪之意。 ❷《宋史》卷七一：《律历志》。房庶说这些话，大概是在皇祐年间(1149—1053)。 ❸《宋史》卷一四二《乐志》。监领内侍是钧容直中的低级宦吏。

1085)，也有人提出，"《鼓吹乐》在音高上妨害着《雅乐》，建议把《雅乐》的音高标准去统一《鼓吹乐》❶。"前此没有得到足够注意的音高标准统一问题，终于由宋徽宗以其行政力量，在一定程度上，得到了解决。从此以后，一直到今天，d^1 音的音高标准，基本上在民间得到长期比较普遍的采用。

❶《宋史》卷一四〇："元丰中（1078—1085）言者以《鼓吹》害《雅乐》，欲调治之，令与正声相得。"

第十九章　音乐理论和音乐思想

一、音乐理论的几个方面

关于这一时期的音乐理论，可以提出《燕乐》宫调、十八律、作曲技术和音乐考古学等几个方面来谈一谈。

【《燕乐》宫调理论的分歧】　《燕乐》宫调理论，在我国过去乐律理论家之间，常被视为一个疑难而复杂的问题。近几十年来，国内外学者重视这问题，对之进行了研究，而且发表过文章的，还有一些。作者认为《燕乐》宫调问题之所以重要，是在它自始就和我国的民间音乐产生了紧密的关系。至于我们今天之所以需要研究这一问题，则目的只有一个，而且只能有一个；那就是为了解决与《燕乐》宫调系统有着联系的某些古谱的理解问题与翻译问题。

《燕乐》宫调问题之所以会成为疑难问题，是由于它在历史过程中，经过了几次变迁，被不同时代的人们给予不同的解释——解释的不同会直接影响到对同一曲调的音乐形象的认识之不同。

唐宋两朝，人们对《燕乐》宫调理论的理解，曾随着三种倾向的改变而改变。这三种倾向是：

一、"宫"和"调"这两个名词在意义上互为对换的倾向；

二、排除"为调式"系统，更加确立"之调式"系统的倾向；

三、绝对音高标准的变迁。

【"宫"、"调"位置的对换】　隋、唐较早的宫调系统，是五宫（调）或四宫，每宫各自包含七个调式——宫，亦称为"旦"。代表

这种系统而留到后来的记载有两处。一处是公元 587 年，隋郑译在从苏祇婆学习了琵琶以后所说的话。他大意说：有七个调，七调相当于一个音阶中的七声；有五个旦，每旦可以产生七个调；旦就是“均”(即宫)，五旦就是黄锺、太簇、姑洗、林锺、南吕五均；只有五均，只在十二律中的五个律上有调，在其馀七个律上就没有调了。他又说：每律(即每调)有七个音，在每个音上可以建立一调(即一个调式)，所以在每律的七个音上，可以建立七个调。从郑译的话看来，那时候只有五个宫，每宫却有七个调，岂非十分清楚？❶

另一处是辽时在大乐中所用的宫调系统。辽国所谓大乐，就是唐代所谓《燕乐》；辽代《大乐》的内容，就是唐代坐部伎中《燕乐》四部的内容。因此，可以断定，辽代《大乐》所用的“四旦二十八调”❷宫调系统，是保留了隋、唐《燕乐》二十八调七宫、七商、七角、七羽的系统：其所谓“四旦”，若用郑译的说法来讲，就是四均或四宫(四调)；其所谓“二十八调”，就是从每均七音上产生七调，把四均合在一起计算所产生出来的调(调式)的总数。用的均数，可以不同——可以象早先那样用五均，也可以象后来那样用四均；但每均中间所用的调的数，却不能多，不能少，总是七个。用的调数何以会不多不少，刚是七个？这正可以用每均的七声音阶一定具有七音的这一事实来说明。换言之，上述系统是把《燕乐》二十八调，看作四宫七调——即四宫，每宫七调的。但后来到了宋朝，渐有把二十八调看作七宫四调——即七宫，每宫四调的倾向出现。由这倾向所产生的另一系统，张炎(生 1248)在他的《词源》中曾用表格的

---

❶《隋书》卷一四《音乐志》：“一均之中，间有七声……调有七种。以其七调，勘校七声，冥若合符。……然其就此七调，又有五旦之名。旦作七调。以华言译之，旦者，则谓均也；其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗。五均以外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调。” ❷四旦二十八调的名称见《辽史》卷五四《乐志》。

形式，加以详细的阐明。两种系统之间，有着极大的区别。这用现代的音乐术语，更容易说清楚。试举现代十二个半音中的 d 音为例：我们可把它视为 C 调大音阶中的 re 调式的结音，也可把它视为 D 调大音阶的 do 调式的结音。前者正好比把《燕乐》二十八调视为四宫七调，后者正好比把《燕乐》二十八调视为七宫四调。这两种不同的看法，是属于不同的宫调系统的。

【排除“为调式”系统，确立“之调式”系统】 前面说过，唐代在《雅乐》方面，虽然采用的是为调式的系统，但在《燕乐》方面则应用的是之调式的系统。到了宋代初年，就不是如此了，随着《雅乐》派思想在宫廷中间的泛滥，随着少数统治者自己对《燕乐》的产生兴趣，原来只用于《雅乐》方面的为调式系统，就被带进了《燕乐》中间，引起了两种系统的分歧。宋仁宗在他所著的《景祐乐髓新经》中间，也谈到《燕乐》宫调理论；他就是用为调式系统去解释《燕乐》宫调系统而且最有影响的一人。到这时候，同一宫调名称，就出现了两种解释方法。譬如，同是“黄锺角”这一名称，有的人依为调式的系统，解释作“黄锺为角”，有人却依之调式的系统，解释作“黄锺之角”。两种解释方法，是很不相同的。其不同之处见下表：

律名	倍夷则	倍南吕	倍无射	倍应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
为调式	夷则为宫		无射为商		黄钟为角		太簇为变徵	夹钟为徵		仲吕为羽		林钟为变宫	夷则为宫		无射为商	
之调式		黄钟之羽		黄钟之变宫	黄钟之宫		黄钟之商		黄钟之角		黄钟之变徵	黄钟之徵		黄钟之羽		黄钟之变宫

北宋元丰五年(1082)范镇已经提出了这一问题❶。到了政和七年(1117)，中书省称为调式为“左旋”，称之调式为“右旋”；它反对左旋，而主张右旋。中书省的建议，得到了宋徽宗的批准❷。之后，才正式废止为调式系统，而改用之调式系统。这是在政和七年。因此，政和七年，是在《燕乐》宫调原有的之调式系统，在一度受到了为调式系统的扰乱之后，而又重新确立起来的一年。它是一道分界线。举越调为例：在政和七年以前，景祐二年(1035)北宋仁宗在《景祐乐髓新经》中说，“黄锺商为越调；”沈括(1030—1094)在《补笔谈》中也说，“黄锺商今为越调”——都是以无射为宫，黄锺为商，而指黄锺为商为越调，就是说，都是依为调式的系统解释的。在政和七年以后，南宋姜夔(1155—1221)在《白石道人歌曲》中和张炎(生 1248)在《词源》中则都是以“无射商”解释越调，就是说，都是依之调式的系统解释的。所以，在政和七年之前和之后，对同一个越调，可以有“黄锺商”和“无射商”两种不同的解释方法。以现代的音乐术语为例。对“D 调 re 调式”这一名词，若依为调式的系统来解释，则是“在 C 调的第二度 D 音上建立的调式”；但若依之调式的系统来解释，则是“在 D 调的第二度，E 音上建立的调式。”在既要讲调的变化，又要讲调式的变化的音乐体系中，常

---

❶《宋史》卷一二八：“而范镇亦言，自唐以来至国朝，三大祀乐谱，并依《周礼》。然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，实则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五声，皆如此率。而世俗之说，乃去之字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽。” ❷《宋史》卷一二九：“中书省言，……若以左旋取之，如十月以应钟为宫，则南吕为商，林钟为角，仲吕为闰徵，姑洗为徵，太簇为羽，黄钟为闰宫；若以右旋七均之法，如十月以应钟为宫，则当用大吕为商，夹钟为角，仲吕为闰徵，蕤宾为徵，夷则为羽，无射为闰宫。明堂颁朔，欲左旋取之，非是。欲以本月律为宫右旋，取七均之法。从之，仍改正诏书行下。”

须用到兼指调和调式两者的复合名词，又常容易在两种因素的关系之间，因安放的重点有所不同，而产生不同的解释。在我国古代的《燕乐》宫调系统中和在古代希腊音乐的调式系统中，都已有过类似的经验。今天遇到这样的问题，应该如何处理？作者以为，鉴于过去所已产生过的混乱情形，今天再不宜于重蹈覆辙。我们今天对于调和调式，要有明确而统一的名词，而且对这类名词，要有明确而统一的解释。在为调式和之调式两种系统之间，我们要接受历史发展中前人的经验，选择之调式的系统，为我们今天的系统——历史上确立了之调式系统之后，为调式系统就已无形中自然放弃。

关于为调式和之调式两种系统，在北宋和南宋，可取沈括《补笔谈》和宋仁宗《景祐乐髓新经》的记载为"为调式"系统的实例，取《张炎词源》的记载为"之调式"系统的实例。

对沈括《补笔谈》的记载，略加校勘之后❶，据以列成二十八调表如下：

看下表时，应该注意一点，就是沈括是用同一个工尺字代表两个高低不同的半音的，"工"字有时代表"下工"（低半音的"工"），有时代表"高工"（高半音的"工"）；余类推。在同书别处记载中，沈括曾运用"高工"、"下工"等区别高低半音的名称；从这，可以见得，对上表中他所用的工尺字，应该作为约略的写法看待。

从《补笔谈》中别处的记载，可以知道，沈括是把二十八调看成七宫四调的。因为，他认为正宫、大石调、般涉调，都是用同一些音，而大石角则除了用同一些音以外，还加用一个音❷。其余的调，也

❶校勘将见下文第433页二十八调用音比较表前之注。❷参看下文二十八调用音比较表。

依沈括《补笔谈》列二十八调表

音高	$\#f^1$	g^1	$\#g^1$	a^1	$\#a^1$	b^1	c^2	$\#c^2$	d^2	$\#d^2$	e^2	f^2
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正宫 六	高宫 四		中吕宫 一		道调宫 上		南吕宫 尺	仙吕宫 工		黄钟宫 凡	
商	大石调 四	高大石调 一		双调 上		小石调 尺		歇指调 工	林钟商 凡		越调 六	
角												
变徵												
徵												
羽	般涉调 工	高般涉调 凡		中吕调 六		正平调 四		南吕调 高平调 一	仙吕调 上		黄钟羽 大吕调 尺	
变宫	大石角 凡	高大石角 六		双角 四		小石角 一		歇指角 勾	林钟角 尺		越角 工	

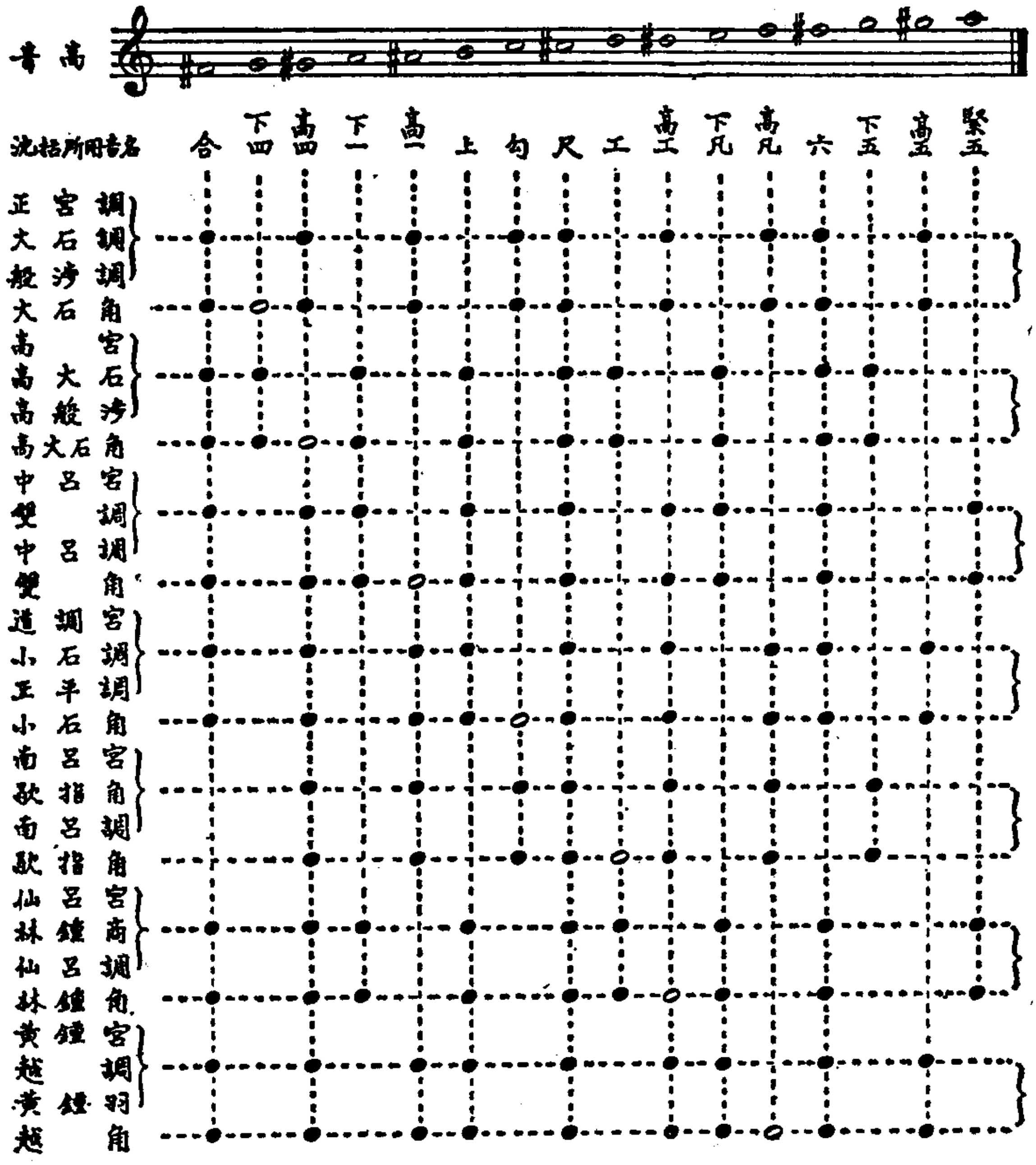
都是四调形成一组，与这正宫等调的一组相类似。这就是说，在上表中，凡属于同一竖栏中的各调，都是属于同一个宫；每个竖栏代表着同一宫中的四调，七个竖栏代表着七个宫中的二十八调。在每组四调中间，角调最为特别。它有两个特点：第一，它所占不是角音的位置，而是变宫音的位置，这就是后来蔡元定在《燕乐书》中所说的"闰为角，而实非正角；"第二，它不仅有七音，而且要外加一音成为一个八声音阶——这外加的音，常是在现代大调音阶的第四、第五度之间。

据补笔谈的记载，略加校勘后❶，列成二十八调用音比较表如下：

❶《补笔谈》校勘文（括弧中附注原文）："今《燕乐》二十八调，用声各别：正宫、大石调、般涉调，皆用九声——高五、高凡、高工、尺（'尺'字后原文多一'上'字）、高一、高四、勾、六（原文缺'六'字）、合；大石角（原文缺'角'字）同此，加下四（原文'四'作'五'），共十声。中吕、双调、中吕调，皆用九声——紧五、下凡、高工、尺、上、下一、高四（原文作'下四'）、六、合；双角同此，加高一共十声。高宫、高大石（原文缺'高大石'）、高般涉，皆用九声——下五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合；高大石角同此，加高四共十声。道调宫、小石调、正平调，皆用九声——高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四（原文作'下四'）、六、合；小石角加勾字，共十声。南吕宫、歇指调、南吕调，皆用七声——下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾；歇指角加下工，共八声。仙吕宫、林钟商、仙吕调，皆用九声——紧五、下凡、工、尺、上、下一、高四、六、合；林钟角加高工，共十声。黄钟宫、越调、黄钟羽，皆用九声——高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；越角加高凡，共十声。外则为犯。"

北宋《燕乐》二十八调用音比较表

（●代表一般音位，○代表角调加用之音的音位。）



【北宋《燕乐》二十八调的音阶、音域和结音】　根据了上列的二十八调表和二十八调用音比较表，我们就可以把北宋《燕乐》二十八调中各调的音阶、音域和结音，明确地表示出来如下（○表示各调所用的音，●表示各调所用的结音）：

正宫调

大石调

般涉调

大石角

高　宫

高大石

高般涉

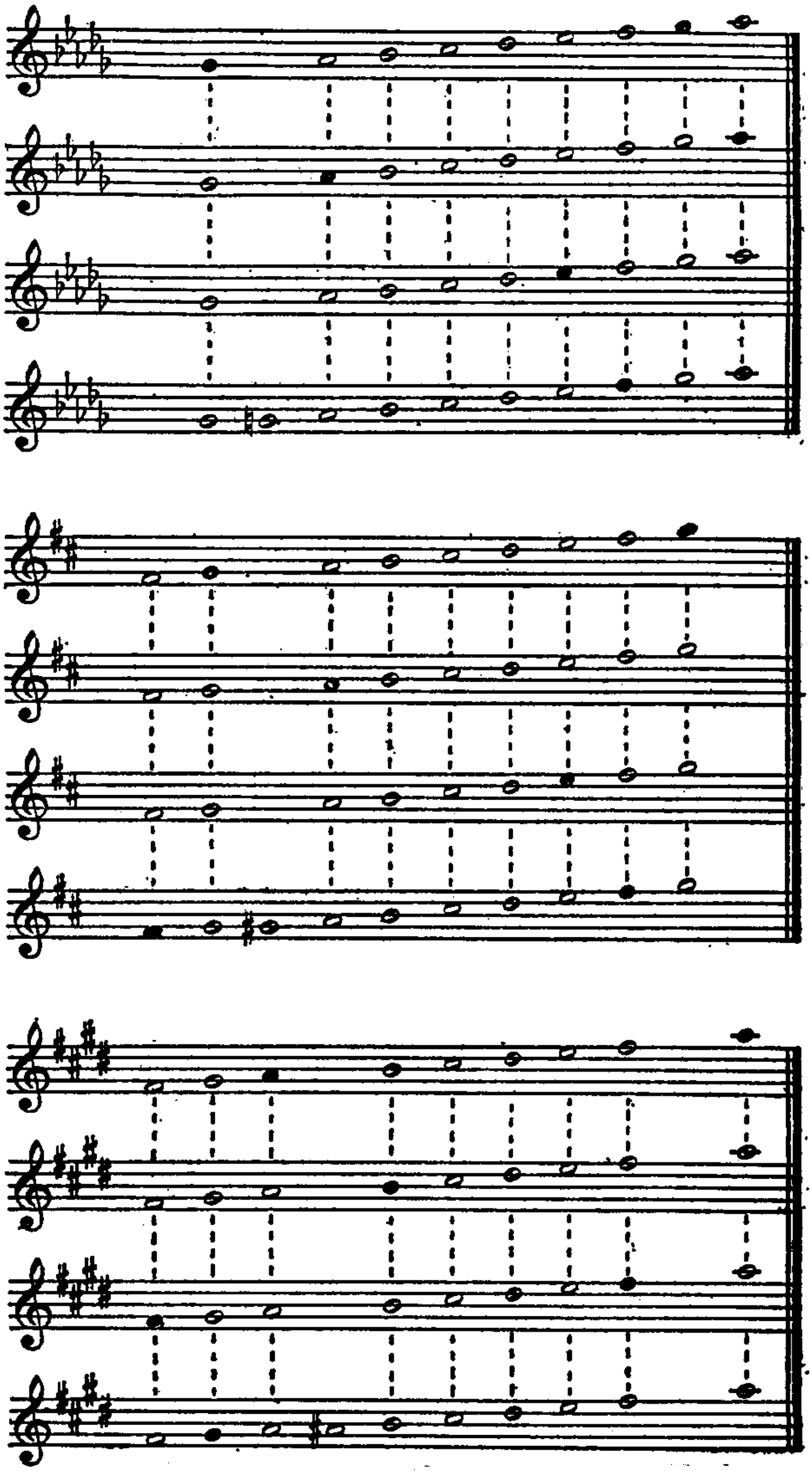
高大石角

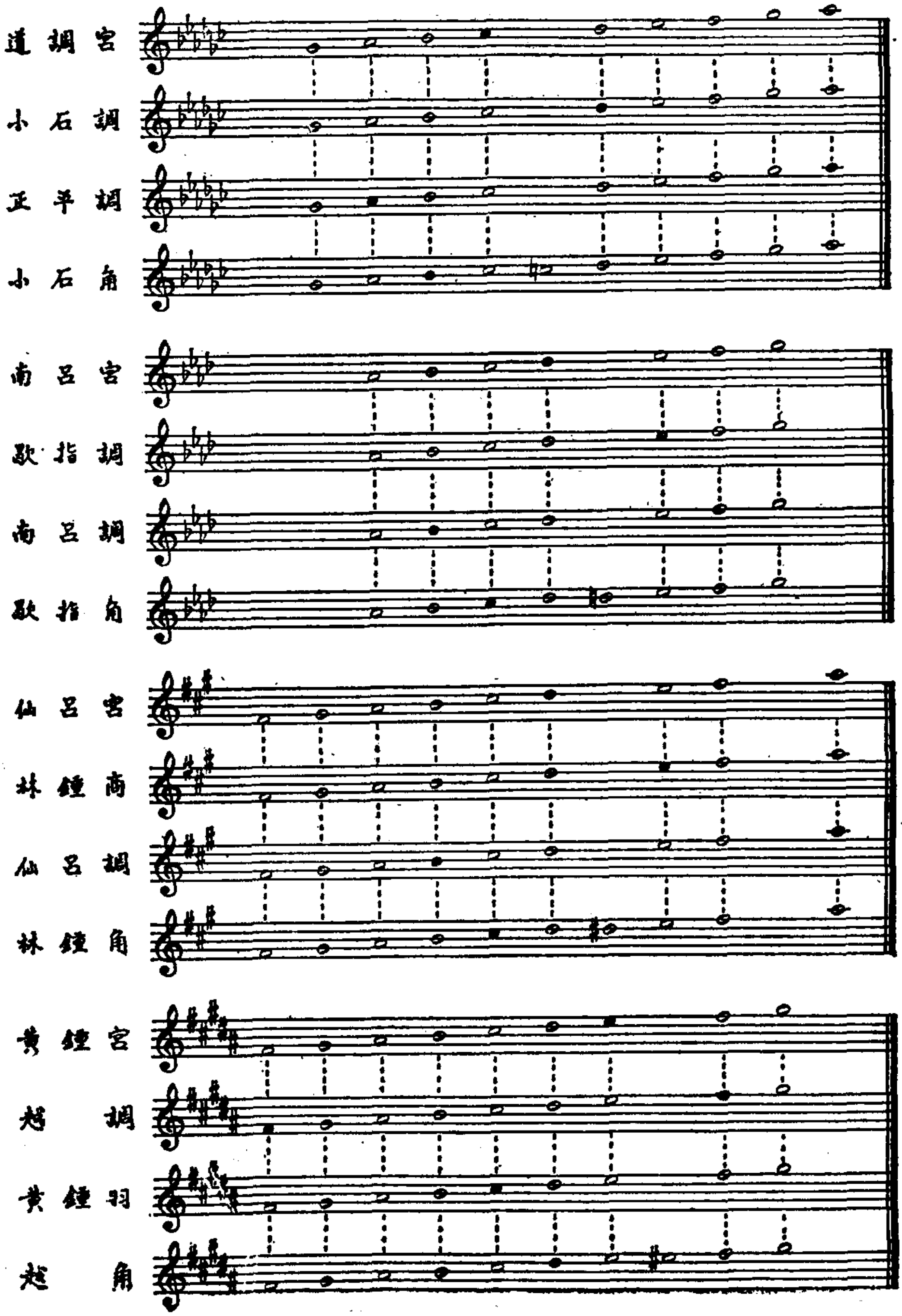
中吕宫

雙　调

中吕调

雙　角




道調宮
小石調
正平調
小石角
南呂宮
歇指調
南呂調
歇指角
仙呂宮
林鍾商
仙呂調
林鍾角
黃鍾宮
越調
黃鍾羽
越角

对宋仁宗《景祐乐髓新经》的原文，略加校勘之后❶，据以列成八十四调表如下：（表见 438 页）

《景祐乐髓新经》中的二十八调（表中用粗黑体字记写），与《补笔谈》的二十八调基本上相同。虽其七角调不是居于变宫之位，而是居于正角音之位，好像与《补笔谈》有所不同；但因为角调都用八声音阶，比一般的音阶多了一音，所以把它们放在正角音的位置上，也可以一样适合。读者于此可试依上表所列，将七角调的音阶排列出来，以之与《补笔谈》中七角调的音阶作一比较。

张炎《词源》中的八十四调，是依之调式的系统作解释的。简化原来形式，列之如下：（表见439页）

问题已经很清楚了。关于《燕乐》二十八调，前面已经列过好几张表：有《唐燕乐二十八调表》，那是依之调式的系统排列的，有根据《补笔谈》所列的表，有根据《景祐乐髓新经》所列的表，那都是依为调式的系统排列的；又有根据《词源》所列的表，那却又是依之调式的系统排列的。无论是依为调式系统排列，或是依之调式系统排列，只要依照其各自所依据的系统去了解，排列的结果，基本上都是一致的。因此，为调式和之调式的纷歧，仅仅在对《燕乐》调名的解释方面，仅仅在我们需要根据古人的记载去了解各调之间的准确关系时才有它暂时的意义；等到两种系统在历史上的变迁情形，以及它们之间的纷歧所在，一经为我们掌握，它们就不再能迷惑我们了。现在我们可以明确地说，从唐代直到宋末，《燕乐》二

❶《宋史》卷七一《律历志》转载，《景祐乐髓新经》：原文"姑洗商为高大石"，应作"姑洗商为中管高大石"；"蕤宾商为中管商调，"应作"蕤宾商为中管双调"；"南吕角为越调"，应作"南吕角为越角"；"无射角为中管越调"，应作"无射角为中管越角"；"应钟角为大石调"，应作"应钟角为大石角"；"夷则之宫为仙宫"，应作"夷则之宫为仙吕宫"；"黄钟角为高大石调"，应作"黄钟角为高大石角"；"太簇角为变角"，应作"太簇角为双角"。

依宋仁宗《景祐乐髓新经》列八十四调表

音高	#f¹	g¹	#g¹	a¹	#a¹	b¹	c²	#c²	d²	#d²	e²	f²
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	**正宫调**	**高宫**	中管高宫	**中吕宫**	中管中吕宫	**道调宫**	中管道调宫	**南吕宫**	**仙吕宫**	中管仙吕宫	**黄钟宫**	中管黄钟宫
商	**大石调**	**高大石**	中管高大石	**双调**	中管双调	**小石调**	中管小石调	**歇指调**	**林钟商**	中管林钟商	**越调**	中管越调
角	**小石角**	中管小石调	**歇指角**	**林钟角**	中管林钟角	**越角**	中管越角	**大石角**	**高大石角**	中管高大石角	**双角**	中管双角
变徵	应钟徵	黄钟徵	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵	仲吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵
徵	黄钟徵	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵	中吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵	应钟徵
羽	**般涉调**	**高般涉**	中管高般涉	**中吕调**	中管中吕调	**平调**	中管平调	**高平调**	**仙吕调**	中管仙吕调	**黄钟羽**	中管黄钟羽
变宫	中管黄钟宫	正宫调	高宫	中管高宫	中吕宫	中管中吕宫	道调宫	中管道调宫	南吕宫	仙吕宫	中管仙吕宫	黄钟宫

粗黑体表示二十八调。

依张炎《词源》列八十四调表

音高	d^1	$^{\#}d^1$	e^1	f^1	$^{\#}f^1$	g^1	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	b^1	c^2	$^{\#}c^2$
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正黄钟宫 厶	高宫 ㋮	中管高宫 マ	中吕宫 ⊖	中管 中吕宫 一	道宫 ㄣ	中管道宫 ㄥ	南吕宫 人	仙吕宫 ㋫	中管 仙吕宫 フ	黄钟宫 ㋷	中管 黄钟宫 リ
商	大石调 マ	高大石调 ⊖	中管 高大石调 一	双调 ㄣ	中管双调 ㄴ	小石调 人	中管 小石调 ㋫	歇指调 フ	商调 ㋷	中管商调 リ	越调 厶	中管越调 ㋮
角	正黄钟 宫角 一	高宫角 ㄣ	中管 高宫角 ㄴ	中吕正角 人	中管 中吕角 ㋫	道宫角 フ	中管 道宫角 ㋷	南吕角 リ	仙吕角 厶	中管 仙吕角 ㋮	黄钟角 マ	中管 黄钟角 ⊖
变徵	正黄钟宫 转徵 ㄴ	高宫变徵 人	中管 高宫变徵 ㋫	中吕变徵 フ	中管 中吕变徵 ㋷	道宫变徵 リ	中管 道宫变徵 厶	南吕变徵 ㋮	仙吕变徵 マ	中管 仙吕变徵 ⊖	黄钟变徵 一	中管 黄钟变徵 ㄣ
徵	正黄钟宫 正徵 人	高宫正徵 ㋫	中管 高宫正徵 フ	中吕正徵 ㋷	中管 中吕正徵 リ	道宫正徵 厶	中管 道宫正徵 ㋮	南吕正徵 マ	仙吕正徵 ⊖	中管 仙吕正徵 一	黄钟正徵 ㄣ	中管 黄钟正徵 ㄥ
羽	般涉调 フ	高般涉调 ㋷	中管 高般涉调 リ	中吕调 厶	中管 中吕调 ㋮	正平调 マ	中管 正平调 ⊖	高平调 一	仙吕调 ㄣ	中管 仙吕调 ㄥ	羽调 黄钟羽 人	中管羽调 ㋫
闰	大石角 リ	高大石角 厶	中管 高大石角 ㋮	双角 マ	中管 双角 ⊖	小石角 一	中管 小石角 ㄣ	歇指角 ㄥ	商角 人	中管 商角 ㋫	越角 フ	中管 越角 ㋷

粗黑体表示"七宫""十二调"。

十八调中任一相同的调名，都代表着相同的宫调的内容，并没有因时代的改变而改变；前面所列的«北宋燕乐二十八调的音阶、音域和结音»，对于了解唐、宋两代«燕乐»曲调的宫调关系，可同样地适用。

【音高标准的变迁】 音高标准的变迁，必然会影响到«燕乐»二十八调在意义上的变迁。因为«燕乐»宫调既代表着宫(调)，又代表着调(调式)；即使宫与调之间相对关系可以不变，但在宫的音高标准变迁之时，调的绝对音高也就随着而改变。若沈括时候的越调，可视为E调的re调式的话，则张炎时候的越调，就只可视为C调的re调式了。它们虽同是re调式，但所代表的绝对音高，却不相同。由唐到宋，仅据书面的记载，已可见得，«雅乐»«俗乐»的黄锺音高标准，在相互影响之中都已经过了几次变迁。何况，我国地域广大，民间音高标准的复杂情形，比起有限的书面记载来，还会加上不知多少倍呢？这也是使«燕乐»宫调成为复杂问题的因素之一。

但«燕乐»的宫调问题，并不能因此难住我们。因为我们并不是单单为了宫调问题而孤立地去研究它，而是为了解决古谱的理解和翻译问题而去研究它。在没有具体的古谱问题需要解决之时，若有可能，虽然也不妨进行研究，但暂时搁置一下，也并无妨碍。现在一般常易遇见的问题，是有些标有«燕乐»调名而现在还有人能唱能奏的古曲存在。它们虽标有«燕乐»调名，但它们的调和调式却不一定能与古代的«燕乐»宫调理论相符合。面对这种问题，作者以为，我们应该首先重视这些实际还可以唱奏的乐曲，以之为最重要的根据，就在它本身中间去了解宫调问题。因为任一具体的乐曲，必然含有它具体的宫调，原可以不必外求。在发现乐曲本身所体现的宫调关系，与唐、宋«燕乐»宫调理论有着矛盾之

时，则我们的态度，是保存现存的乐曲，而不是去改变它，以求强合于古代的宫调体系。若必须了解形成这种矛盾之原因，则不妨向后来发展和变迁的过程中间去试求解答；即使一时得不到解答，也不妨把问题暂时搁置一下。坚持古代宫调体系，据以否定或修改目前实际存在的乐曲的态度，是我们所应该反对的。

宋人讨论《燕乐》问题而比较重要的材料还有蔡元定(1135—1198)《燕乐》一书，其大概内容，见于《宋史》卷一四二《乐志》，可以参考。

【三分损益十八律】 我国历史上早已发现的三分损益律，是一种不平均律。它的半音程，有大一律（大半音）和小一律两种。用国际通用的音分值来衡量，若平均律半音音程都有100音分的话，则三分损益的大一律有114音分，而其小一律则只有90音分；其由两个半音音程合成的全音音程，可以有三种——大全音有228音分，中全音有204音分，小全音有180音分，若仅用十二个半音，而且就在这十二个半音间定取十二调的七声音阶的话，则十二个七声音阶中各音间的音程关系，就不可能互相统一，而必然出现七种不同的音阶形式，如下表所列：

为了解决转调时音阶形式的统一问题，蔡元定主张在用三分损益计算方法，求得了十二个半音之后，不就此停止；还用同样的方法继续计算下去，直至得到了十八个半音为止。这样得到的十八个半音，就叫十八律，它们是：

黄钟	变黄钟	大吕	太簇	变太簇	夹钟	姑洗	变姑洗	中吕	蕤宾	林钟	变林钟	夷则	南吕	变南吕	无射	应钟	变应钟

这里面黄锺、大吕等十二个是原有的律，变黄锺、变太簇、变姑洗、变林锺、变南吕和变应锺六个是新加的律；两者相合而成十八律。

十二均	各均七音之间的音分值差							七个不同的音阶形式
	宫—商	商—角	角—变徵	变徵—征	征—羽	羽—变宫	变宫—清宫	
黄钟均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
太簇均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
姑洗均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
林钟均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
南吕均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
应钟均	204	204	204	90	204	204	90	(1)
大吕均	204	204	180	114	204	180	114……	……(2)
夹钟均	204	180	204	114	180	204	114……	……(3)
仲吕均	180	204	204	90	204	204	114……	……(4)
蕤宾均	204	204	180	114	204	204	90……	……(5)
夷则均	204	180	204	114	204	180	114……	……(6)
无射均	180	204	204	114	180	204	114……	……(7)

有了这十八律，十二均的七声音阶形式，就能统一于上表所列的第一种形式了❶。

蔡元定的十八律是在理论上合理地解决了三分损益律的转调问题，从而使三分损益律的理论达到了更加完善的地步，因之有着一定的科学价值，与京房、钱乐之等利用了乐律问题，提倡神秘主义，有着天渊之别。

【五度和声的应用】 《宋史》卷一二九《乐志》载，宣和元年(1119)四月蔡攸上书，“乞报大晟府者凡八条”：

> “其六：旧制有巢笙、竽笙、和笙。巢笙自黄锺而下十九管，非古制度。其竽笙、和笙，竝以正律林锺为宫。三笙合奏，曲用两调。和笙奏黄锺曲，则巢笙奏林锺曲以应之。宫徵相杂，器本宴乐。”

从宫廷《雅乐》家反对的论调中，正可以见得，在此以前，平行五度的古和声在我国的民间音乐中，早已得到普遍应用。

❶参看杨荫浏《中国音乐史纲》291—296面。

【作曲技术的发展】 宋代由于劳动人民、都市民间艺人和一部份文人的努力，随着歌曲、歌舞、说唱、戏曲、器乐等方面的发展，在作曲技术方面，也有着显著的发展。具体情形，已见前文。特别可以注意的是某些重要的新作曲技术之可考者，如唱赚、诸宫调之类，其创造者往往不是文人，而是瓦市中的民间艺人。又可以注意的是作曲技术，已达到相当的艺术高度，远不是一般的民歌、民谣所能与之并比。这种民间艺人，虽没有以专业作曲家的身份出现，但在实际上他们已担当了与现代专业作曲家的任务相当的一部份任务。

【音乐考古学的发展】 根据实物研究人类社会的考古学，在我国大约远自战国时代已开始有人重视。“唐末五代以来，贵族政治垮台，知识传授的对象扩大。在学术思想上突破汉魏以来的章句注疏之学，提出疑问，重新思考。……在扩大史料的要求下，金石学开始发展。另外，也有些有利的条件，如关于古礼研究的成绩……”等，“都对宋代金石学的发展起了促进作用❶。”古乐器的考证，为考古学的重要构成部分。吕大临«考古图»❷，王黼«宣和博古图»❸和薛尚功«历代钟鼎彝器款识法帖»❹，都著录了不少古代的金石乐器。仅举二例于下：

图 126«考古图»所著录的“郘子钟”。

图 127«宣和博古图»所著录的“汉舞铙”。

二、音乐思想的斗争

两宋时人对于音乐发表其自己的看法，而比较有代表性的，有

---

❶中国科学院考古研究所编，1958年科学出版社出版的«考古学基础»，154—155面。 ❷有元祐七年(1092)自序。 ❸书成于大观年间(1107—1110)。 ❹绍兴十四年(1144)镌。

周敦颐、沈括、张知白、房庶、陈旸、王灼、郑樵、朱熹等。

【周敦颐的“淡”、“和”音乐观】 周敦颐(1017—1073)认为音乐反映着政治，也反映着自然界中两种对立的物质势力，“阴”和“阳”相互作用的状况。他从统治阶级的立场看待政治问题，将求得阶级关系的不变、统治秩序的稳定，作为政治理想。他认为古代的圣王，都能达到这样的政治理想；政治符合了这样的理想，人民和自然界万物就能保持和谐的关系。他认为，统治者就是音乐的创作者；他们在政治上有了成绩，就能创作出平淡而和谐的音乐。平淡会有助于平息欲望，和谐会有助于摆脱躁急的心情；这样的音乐，一方面能教育人民，使他们心平气和；另一方面，还能感动大自然，起出风调雨顺、万物得宜，神人相通，鸟兽驯服等等神秘的作用。他认为，古代因为有理想的政治，所以能产生有利于平定心情、教育人民的理想的音乐。至于当前的音乐，则只能助长欲望，增加悲怨的心情，完全要不得，若不加改变，就没有达到搞好政治的希望❶。

所以，他所谓“淡”、“和”的音乐，毫无例外，只能是古代的统治阶级为了达到统治人民的目的而自己创作的音乐。所有反映当前现实的劳动人民所创造的、有利于推进社会发展和丰富人民生活的音乐，一律在被排斥之列。周敦颐的音乐观，与古代音乐思想中消极的一面，有着密切的联系；它充分体现着封建阶级的阶级性以及其保持旧秩序的愿望，有着极端的保守性，又有着神秘主义的因素；应该说，它是彻头彻尾，代表着当时音乐思想中间的反动方向。

【沈括的现实主义音乐观】 沈括相当注意过去和当时的古典音乐和民间音乐。在《梦溪笔谈》和《补笔谈》中，他曾留下了不少

❶参看《宋元学案》卷十一，《通书》中《礼乐第十三》、《乐上第十七》、《乐中第十八》、《乐下第十九》各节。

有关乐曲、乐器、演奏技术、歌唱艺术、宫调理论等方面的记载。在歌曲方面，他推崇古人那种能用歌词和乐调真实表达思想内容的优良传统。他觉得，在他的时代中，乐调和内容的密切结合，只有在民歌、民谣和《阳关》、《捣练》等曲子中间可以找到。他批评当时的有些人，认为他们不懂音乐。他说，他们常常用悲哀的声调去唱快乐的歌词，或用快乐的声调去唱哀怨的歌词，即使歌词表达内容，相当贴切，但由于声调和思想内容不相符合，就不能感动人的心情❶。看来，他是指着当时那些利用现成曲牌，不管音乐的感情内容，而形式主义地硬填进内容与音乐毫不相关的歌词的文人而言的。在器乐演奏方面，他批评当时的某些音乐家，说他们只重形式，不注意内容；他们专在节奏和音律问题上化心思。他说，古代的音乐家并不是如此；他们能把自己的思想和人民大众的思想结合起来，他们心里先掌握了悲哀和快乐的感情内容，然后再用适宜的音乐语言和音乐形式去表达出来；既有思想内容，又有音乐形象，他们之所以能使人感动，并不是单靠乐器上所发的声音❷。沈括要求音乐形象能符合思想内容，反对形式主义的填词；他要求器乐能表达真实的感情，反对纯技术的卖弄。在这些方面，他的见解，即使在今天，也还有其现实意义。但他仍然有着一定的局限性。一方面他有着推崇古代的一贯的倾向，另一方面，在讲到乐律

---

❶《梦溪笔谈》卷五："古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐，则诗与志，声与曲，莫不安且乐；乱世之音怨以怒，则诗与志，声与曲，莫不怨且怒。此所以审音而知政也。……今声词相从，唯里巷间歌谣，及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗。然唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声尚相谐会。今人则不复有声矣。哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。" ❷《梦溪笔谈》卷五："后之为乐者，文备而实不足。乐师之志，主于中节奏、谐声律而已。古之乐师皆能通天下之志；故其哀乐成于心，然后宜于声，则必有形容以表之。故乐有志，声有容，其所以感人深者，不独出于器而已。"

问题的时候，他也不免带有神秘主义的倾向。

【张知白、房庶等强调“今乐”】 在复古思想特别浓厚的时代中，能为当时的教坊《燕乐》出来辩护的人，便是相当可贵了。张知白(卒1028)和房庶，就是这样的人。天圣年间(1023—1026)张知白曾揭露当时宫廷《雅乐》贫乏、空虚的真相，大意说：《雅乐》所用的乐器和舞具，都是摹仿了古代的形制做成的；但表演起来，听的人却不觉得它是音乐，看的人却只感觉到乏味；古代的音乐，难道真是这样的么？……孟子曾说过：今乐犹古乐。现在负责《雅乐》的太常寺和负责《燕乐》的教坊，却仍然毫无关系。那有什么理由呢？❶房庶曾著书讨论古今音乐之间的变迁关系问题。大意说，上古时代，生活单纯，乐器和声调，都比较朴素；后来，时代有了变迁，创造了许多新的乐器，民间都感到十分方便。但不懂音乐的人，却只视《雅乐》为“正声”，视《燕乐》和《鼓吹乐》为“淫声”。他们不知道经过了时代的变迁，今天当然有今天的音乐。其实呢，今天所谓《雅乐》，未必真像古代的音乐，而教坊所奏的音乐，也未必都是“淫声”❷。他们以发展的观点，反对《雅乐》派复古主义的思想，有着一定的积极意义。

【陈旸及其《乐书》】 在音乐理论上，陈旸是一位彻头彻尾的

---

❶《宋史》卷一四二：“张知白曰：……今太常乐县，钟、磬、埙、篪、搏拊之器，与夫舞缀，羽、籥、干、戚之制，类皆仿古。逮振作之，则听者不知为乐，而观者厌焉。古乐岂真若此哉？孔子曰：恶郑声，恐其乱《雅》。乱之云者，似是而非也。孟子亦曰：今乐犹古乐。而太常仍与教坊殊绝，何哉？” ❷《宋史》卷一四二：“蜀人房庶……著书论古乐与今乐本末不远。其大略以谓上古世质，器与声朴；后世稍变焉。金、石，钟、磬也，后世易之为方响；丝、竹，琴、箫也，后世变之为筝、笛；匏，笙也，攒之以斗；埙，土也，变而为瓯；革，麻、料也，击而为鼓；木，柷、敔也，贯之为板。此八音者，于世甚便。而不达者指庙乐镈钟、镈磬、宫县为正声，而概谓夷部、卤部为淫声。殊不知大辂起于椎轮，龙艘生于落叶，其变则然也。……然则世所谓《雅乐》者未必如古，而教坊所奏，岂尽为淫声哉？”

复古主义者。他反对七声音阶中的两个变音，这在前面已经讲过。崇宁二年(1103)，陈旸将他所编写的《乐书》二百卷献给宫廷。在后来刊本的《乐书》，前面有《乐书序》和《进乐书表》两篇文章；这两篇文章集中而扼要地说出了他的音乐思想。在音阶方面，他反对应用二变；在音域方面，他反对在一个八度以上应用更高的音(清声)；在乐曲方面，他反对民间音乐，反对少数民族音乐，也反对吸收外来音乐。他强调继承的一面，抹杀发展的一面。他认为正派的音乐，只有通过了对古代《经书》的考古工作才能找到。总之，他的音乐观是十分反动的。

《乐书》是一部带有综合性的著作，接触的面相当广；它涉及对古代《经书》中有关音乐文字的解释、乐律理论、乐器图说；它在对古代及当时音乐种类的叙述等方面，提供了不少具体的资料。书中用不少篇幅，叙述了"俗部"和"胡部"音乐，对不少乐器，用绘图和说明作了具体的介绍。这些是本书中最为可贵的部分。有了这些，本书对于后来，就成为最重要的音乐文献之一。本书包含着很多极为有用而在别的书本上不可能找到的资料，所以我们要重视它；但同时，本书中也夹杂着许多糟粕，特别是错误的论点。所以，我们又要用批判的态度来对待它。

【王灼❶及其《碧鸡漫志》】 王灼认为歌曲起源于人的心。他大意说：自从天和地开始有了分别，就产生了人。因为人都有心，所以就产生了歌曲。……有了心，就有诗；有了诗，就有歌；有了歌，就有声律；有了声律，就有用乐器伴奏的乐歌❷。他所谓"心"，是指思想感情而言。由于阶级和时代的局限性，他不能更进一步探

❶王灼的生卒年份不详，只知道他在绍兴年间(1131—1162)曾为幕官。❷《碧鸡漫志》卷一："天地始分而人生焉。人莫不有心，此歌曲所以起也。……故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。"

求决定思想感情的客观存在，而只能以思想感情为第一性，从而派生出诗和乐来。这样，他的音乐思想，就带有唯心主义的色彩。他也不知道音乐有不藉歌词、独立表达思想感情的功能，而只能视诗为歌曲的主体，视音乐为从属于诗的副产物——虽然他也承认配了音乐的诗，能产生极大的作用❶。但若结合了当时词人们形式主义地填词的风尚来看，则王灼强调思想内容的重要性，在向形式主义进行斗争的一面，也还有其积极的意义。王灼对于诗词相当内行，他对于音乐，则看来还没有足够的深入了解，因而他在处理诗词与音乐的关系问题之时，不能看出在他的时代中，诗和音乐既能因协作关系而共同产生作用，诗或音乐也已各自成为一种独立存在的艺术形式，而能各自产生其独特的作用；任一方面都可以表达其充实的思想感情，也可以陷入空洞、拼凑、堆砌等等形式主义的泥坑；当两者在协作关系中以歌曲的形式共同产生作用之时，任一方面的缺陷，都会使整个作品受到损失。王灼承认根据音乐填词和根据诗词配合音乐，两者同时存在，而各有其合理性❷。歌有其思想、感情方面，也有其音乐形式方面；他视前者为“本之性情”（基于思想感情），视后者为“稽之度数”（合于形式）。他认为古今之好尚不同，古人重内容，今人重形式；虽然并不是说古人完全不讲形式，今人完全不讲内容，但他认为古人和今人所安放的重点，仍然互有不同。王灼自己是偏于重视内容的，因之，在内容与形式之间安放重点的问题上，他的结论是“今不及古”❸。他的结论虽然

❶《碧鸡漫志》卷一：“诗至于动天地，感鬼神，移风俗，何也？正谓播诸乐歌，有此效耳。” ❷同上：“今乐府古题具在。当时或由乐定词，或选词配乐，初无常法。习俗之变，安能齐一？” ❸《碧鸡漫志》卷一：“或曰：古人因事作歌，输写一时之意，意尽则止，故歌无定句；因其喜怒哀乐，声则不同，故句无定声。今音节皆有约束，而一字一拍，不敢辄增损，何与古相戾欤？予曰：皆是也。今人固不及古；而本之性情，稽之度数，古今所尚，各因其所重。……古人岂无度数？今人岂无性情？用之各有轻重，但今不及古耳。今所行曲拍，使古人复生，恐未能易。”

有其一定的片面性，他将他理想中所认为好的东西，更多归于古代，他将他所看到而认为有着缺点的东西更多归于当代，虽然流露着一些“信而好古”(迷信古代)的偏向，但他能严肃地看待内容与形式的关系问题，而且在当时的情况下，能强调内容的重要性，则仍然有其积极的意义。

王灼著有《碧鸡漫志》(1149)。这书除了表现了王灼的音乐思想以外，也对上古至唐代一段期间歌曲的演变作了叙述，对北宋的一些词家作了介绍和批评，对唐代乐曲，在源流、标题、宫调等方面，进行了考证；在音乐理论上，是一个相当重要的资料。

【郑樵的“声贵”说和“积风”、“积雅”说】 郑樵(1104—1160)有关音乐的理论，见于其所著《通志》卷四九：《乐略第一》中的《乐府总序》、《正声序论》和《祀飨正声序论》等篇。“声贵”说是他所特别强调而在上述三篇文章中都曾接触到的一个论点。他所谓“声”，就是我们所说的曲调。因为他说，应该知道古代歌曲的曲调部分是“可贵”的❶，所以我们为他这种论点题上一个名词，而称之为“声贵”说。他的这一论点，是针对着历来统治阶级和受其思想影响的文人，在阶级成见中间，对构成歌曲的歌词与曲调所取绝然相反的态度而提出的。封建统治阶级和封建文人，对于文学与音乐，向来取着两种不同的态度。他们总的倾向，是在同一个歌曲中间，重视文学部分而轻视音乐部分。他们的重视文学和轻视音乐常常表现在三方面：第一，是忽视乐曲，而仅仅重视歌曲的抽象的意义(“义”或“义理”)；第二，是忽视与歌词合成一体的乐曲内容，而仅仅抽象地采用歌词的结构形式，用作写作诗词的格律；第三，是索性连歌词的内容都不管，而仅仅根据了旧歌的标题大意，而写

❶《乐府总序》：“应知古诗之声为可贵也。

作一些内容与之毫不相干的诗词。针对这三种偏向，郑樵有着他明确的看法。他反对专讲意义的偏向，大意说：音乐以歌词为基础，歌词通过了曲调才能表现出它的作用。古代的诗，相当于宋代的辞曲。若不能歌唱，仅仅能读读它的歌词，讲讲它的意义，那好不好呢？不幸的是腐朽的文人，只以歌曲的意义互相传授，乃使歌曲的声音，终于完全失传❶。他除了叫人应该知道古代歌曲的曲调部分是可贵的之外，又强调说：歌曲的重要性在于音调，不在于意义❷。他又进一步强调说，有了曲调，自然就有意义。与其只懂意义而不懂曲调，宁可只懂曲调而不懂意义。要是充当乐工的不懂音乐，只能讲讲意义那好不好呢？讲河哪里能解渴？画饼哪里能充饥？没有用的空话，是古代圣人所不取的❸。他反对专讲究诗词格律的偏向，大意说：古代的诗，称为歌行，后代的诗，称为古体诗和近体诗。诗是为了音乐，不是为了文学（文）。……把字句写得符合格律，就叫做诗，把诗配上音乐，就叫做歌。作诗，应该使它可以歌唱。……自从有了古体诗和近体诗的规定，——把格律宽的称为古诗，把格律严的称为律诗——就失掉了诗的真正价值。即使一字一句，把事物情况，刻划得非常精密——讲细致，固然是够细致的了，但对音乐将怎么办呢？❹反对滥用标题的偏向，他大意说：汉初的乐府是以音乐为主，由于后人拘泥于标题的含义（“名义”），以致于汉初的乐府音乐，后来渐渐失传。有些人应用古代乐

❶《乐府总序》：“乐以诗为本，诗以乐为用。……古之诗，今之辞曲也。若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？不幸腐儒之说起，……以义理相授，遂使声歌之音，湮没无闻。” ❷《正声序论》：“诗在于声，不在于义。” ❸《祀飨正声序论》：“有声斯有义。与其达义不达声，无宁达声不达义。若为乐工者，不识铿锵鼓舞，但能言其义，可乎？谭河安能止渴，画饼岂可充饥？无用之言，圣人所不取。” ❹《正声序论》：“古之诗曰歌行，后之诗曰古近二体。歌行主声，二体主文。诗为声也，不为文也。……凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌。作诗未有不歌者也。……二体之作，失其诗矣——纵者谓之古，拘者谓之律。一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？”

曲的标题，而不了解古代乐曲的含义，连能感觉得到滥用标题的人都很少。他认为：要是能得到曲调的话，则标题含义的相同和相异，就可以不成其为问题了❶。他所反对三种偏向，可用“义”、“文”、“名”三个字来概括，一般说来，它们几乎是历来封建文人所共有的偏向，而其中的“义”和“名”，则更几乎为每一朝代的宫廷《雅乐》派文人所屡屡地强调的东西。郑樵强调音乐的重要性，虽然有些过火，他在歌词的意义与曲调的重要性之间，虽然因了片面强调曲调的重要性，又有陷入于不够重视歌词意义的另一偏向，但就其所批判的对象而言，却也的确应该批判。应该说，他在这一方面的言论，并不是单凭空想，而是有的放矢。

郑樵另一可以注意的论点，“积风”“积雅”说，是见于其《祀飨正声序论》。在《诗经》所列的“《风》”、“《雅》”和“《颂》”三类歌曲之间，他从历史发展过程中出现的先后次序着眼，认为先有民歌（“风”）；累积了民歌的经验，才有文人创作的歌曲（“《雅》”）；又累积了文人创作歌曲的经验，才有专门颂扬统治者的祖宗的歌曲（“《颂》”）。用他自己的话来说，是“积风而雅，积雅而颂”❷。在另一段文字中，郑樵又附带指出这三类歌曲的特点。大意是说：《风》、《雅》和《乐府诗》，都是收集而得的歌曲，不容易找出其明确的来由。应用起来，也看情形，没有一定，只要略有一些关系，就能应用。颂则不是如此，它有明确的作者，应用起来，也有一定——一定的宗庙，只能用它所专用的《颂》❸。郑樵在对这三类歌曲的

❶《正声序论》：“乐府在汉初，……莫不以声为主。……及后人泥于名义，是以失其传。故吴兢议其不睹本章，便断题取义。……用古题不用古义。知此意者盖鲜矣。然使得其声，则义之同异，又不足道也。” ❷原文：“积《风》而《雅》，积《雅》而《颂》，犹积小而大，积卑而高也。所积之序如此。” ❸郑樵在汉武帝《郊祀之歌十九章》后面的按语：“臣谨按古诗《风》、《雅》皆无序，惟《颂》有序者，以《风》、《雅》者，所采之诗也，不得其始；兼所用之时，随其事宜，亦无定著；或于一篇之中但取一二句以见意而已，不必序也。《颂》者，系乎所作，而独用之庙乐。……《风》《雅》之诗，皆不得其始。……乐府之诗，亦皆不得其始。……观《颂》诗与郊祀之诗，皆言所作之始，《风》、《雅》诗与乐府所采之诗，不言其始之作，则可以知汉人之迹，近于三代。”

估价上，虽然仍取着统治阶级的观点，把《颂》视为至高无上，甚至认为没有《颂》就等于没有音乐❶，但他在无意中间，却指出了劳动人民最先创作歌曲的真实情况——他们的作品并不具名，却是封建文人和统治阶级在创作歌曲时所依据的典范。他的这一论点，实际也是揭穿了圣人创造音乐、统治者创造音乐等等，那些颠倒事实的谎话。

【朱熹的"中和"音乐观】 朱熹(1130—1200)所谓"中和"，与一般人泛泛地常用的中正、和平等形容词，非但在含义上绝然不同，而且在理论上特别带有深刻、顽强的色彩。他有一套完整的哲学思想体系，他的音乐观，仅仅是从他的哲学思想体系中引伸出来的一个小点而已。他是一位典型的客观唯心主义者。他认为宇宙中有着一种先于天地万物而存在的永恒的"理"(精神)❷，先有了"理"，然后有"气"(物质)。理是生物的根本，就是道，是无形的；气、是生物的具体化，是有形有质的。人和物有了理，就有性，有了气，就有形❸。性和气在人的生命中结合起来。两者之中，性是主理的，气是主形的；性是全面而完善的，它体现着天理；气是个别而不一定完善的，它体现着人欲❹。但就理和人的关系而言，朱熹又

---

❶《乐府总序》："《颂》亡则乐亡矣。" ❷《朱文公文集》卷五八，《答张志仁》：有此理后，方有此气；既有此气，然后此理有安顿处。……要之，理之一字不可以有无论。未有天地之时，便已如此了也。"又卷五九《答赵致道》："若论本原，即有理然后有气。……若论禀赋，则有是气然后理随以具。" ❸《朱文公文集》卷五八，《答黄道夫》："天地之间，有理有气。理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。是以人物之生，必禀此理，然后有性；必禀此气，然后有形。"又卷四八《答吕子约》："阴、阳也，君、臣、父、子也，皆事物也，人之所行也，形而下者也，万象纷罗者也。是数者各有其当然之理，即所谓道也，形而上者也，冲漠无朕者也。……今更为下一语云：形而上者谓之道，物之理也；形而下者谓之器，物之物也。" ❹《朱文公文集》卷四四，《答蔡季通》："人之有生，性与气合而已。然即其已合而析言之，则性主于理而无形；气主于形而有质。……以其主理而无形，故公而无不善；以其主形而有质，故私而或不善。以其公而善也，故其发皆天理之所行；以其私而或不善也，故其发皆人欲之所作。"

认为，理是在人的心中得到体现的。心能静，也能动。心在静的时候，蕴蓄着理的本体，这就是所谓"中"；心在动的时候，有时起出符合于理的作用，这就是所谓"和"❶。联系了心的静和动的状态而言，朱熹又把在未动前心在含蓄状态中保持着的性质称为"性"，把在既动之后心在动的过程中流露出来的感情称为"情"。他认为性是未发的情，情是已发的性；存在于含蓄状态中的性，自然能符合于"中"的标准，而在动的过程中流露出来的情，则只有在一定的限制中间，才能符合于"和"的标准❷。可以显然看出：朱熹的中和音乐观，是和他的认识论联系在一起的，是从他的宇宙观中引伸出来的，而且又是和他的人生观打成一片的。

朱熹对于宇宙，是强调宇宙精神——"理"之为第一性；他对于人，是强调人的精神——"心"之为第一性。他认为，心是主人，物质是客人；心应该支配物质，而不应该受物质的支配。圣人的学问，就在于能用主观的心去探求抽象而绝对的理；然后顺着理的轨道去支配物质❸。他认为，人的性就是理；性虽然是我所私有，但其所体现的理，则有着普遍意义，不是我所能私有；人若能发挥自己所已得到的理的全部，他就会了解，天下万物之理原来并不是在这以外❹。

❶《朱文公文集》卷三二，《答张钦夫》："此理须以心为主而论之，则性情之德，中和之妙，皆有条不紊。……其所谓中，乃心之所以为体，而寂然不动者也。……其所谓和，乃心之所以为用，感而遂通者也。"　❷《朱文公文集》卷六七，《太极说》：情之未发者，性也，是乃所谓中也，天下之大本也；性之已发者，情也，其皆中节，则所谓和也。"❸《朱文公文集》卷六七，《观心说》："夫心者，人之所以主乎身者也，一而不二者也，为主而不为客者也，命物而不命于物者也。……大抵圣人之学，本心以穷理，而顺理以应物。"　❹《朱文公文集》卷四五，《答廖子晦》："夫性者，理而已矣；乾坤变化，万物受命。虽所禀之在我，然其理则非有我之所得私也。所谓反身而诚，盖谓尽其所得乎己之理，则知天下万物之理初不外此。"

在这样唯心的思想体系中去看音乐，他就不承认音乐反映客观现实的重要作用；而认为音乐可以从人的"情性"中间去找到，认为人的"胸中"(心中)自然会产生音乐。他只从诗歌的角度去看音乐，不承认音乐有其独立存在、独立表达思想感情的功能。在分析"乐"(音乐)"诗"(歌词)和"志"(思想感情)三者之间的关系的时候，他认为志是根本，诗出于志，乐又出于诗，音乐是无关紧要的末节；若有思想，而失掉了音乐，则音乐虽然失掉，并无害于思想的存在；得不到思想，决然得不到音乐，即使得到一些乐器上奏出的声音，也达不到圣人所以重视音乐的更高目的。看来，他好像是十分重视音乐的思想性的。但是，他所要求的思想性，则与我们今天所说的思想性绝然不同，他所要求的思想性，就是宇宙精神的体现。所以，他所要求的音乐，只能从人的心在脱离了物质关系而"胸中无事"，"平心和气"的时候自然地产生❶。

朱熹希望利用这样产生出来的音乐起出什么效果来呢？在他为《尚书舜典》，所写的注释中，他说得很清楚。讲到音乐在教育人材方面所起的作用，他指出了两点：一点是培养学生心中所原有的、那与宇宙精神的本体和作用相一致的"中和之德"；另一点是挽救他受了物质的影响而产生的偏向。讲到音乐的全部功能，他说：古代的圣人作了音乐，为的是培养"情性"，教育人材，事奉神明，并且调和上下的阶级和等级关系。他认为，古代音乐的本体、作用及其效果，原来是非常宽广、伟大而且深刻的。但是，他又感慨地说：

❶《朱文公文集》卷三七《答陈体仁》："诚以诗之所以作，本乎其志之所存，然后诗可得而言也。得其志不得其声者，有矣，未有不得其志而能通其声者也；就使得之，止其钟鼓铿锵而已，岂圣人乐云乐云之意哉？故愚窃以为诗出乎志者也，乐本乎诗者也。然则志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡不害本之存。患学者不能平心和气，从容讽咏，以求之情性之中耳。"又卷六四《答或人》："礼乐固必相须。然所谓乐者，亦不过谓胸中无事而自和乐耳；非是着开一路而欲其和乐也。"

这样的音乐，可惜今天已经见不到了❶。显然，他所谓音乐，仅是指他所承认的古代圣人所作的音乐而言；他对音乐的估价，也仅是对这样的音乐的估价；而对这样的音乐的估价，又是直接从他的宇宙观和人生观中引伸出来的。

朱熹对具体的音乐问题，接触得很少。我们知道，他对他的学生蔡元定研究乐律问题是非常赞成，而且在精神上给予相当的鼓励和支持，这是有积极意义的。但他自己在音域问题上所偶然表示的意见，则见得是非常反动，而且幼稚。他认为最低的一个八度中间的音是最好的音，第一个高八度的音还勉强可用，再上去，更高一些的音就用不得了❷。他对古琴上上中下三准的音位，也是用同样的标准去衡量的。他认为古琴上最低的空弦散声是最好、最可贵的音，是代表天的音；七徽上高八度的音，是其次的音，是代表人的音。他从弹奏者对于古琴的相对位置而言，认为愈近左边的音（愈低的音）愈好，可以代表“君子”；愈在右边的音（愈高的音）愈不好，是代表着小人❸。

总的说来，朱熹的音乐观，正和他的宇宙观和人生观相一致，是十分反动的；他对乐律问题的看法，也是脱离群众，脱离实际，而毫无可取的。可以说，朱熹的音乐思想，代表着中国历史上音乐思想中最为反动的一面。对于其前，他几乎继承了《雅乐》派中所有比较有代表性的反动观点；他的复古思想、神秘思想都是很突出的。在当时和在后来，他的唯心主义音乐思想，在中国的封建社会的统治阶级和文人中间，始终起着极大的影响。但对于劳动人民

---

❶朱熹关于《尚书舜典》“夔，命汝典乐，教胄子”一节的注：“盖所以荡涤邪秽，斟酌饱满，动荡血脉，流通精神，养其中和之德，而救其气质之偏者也。……圣人作乐，以养情性，育人材，事神祇，和上下。其体用功效，广大深切如此。” ❷参看《朱文公文集》卷七二《声律辨》。 ❸参看《朱文公文集》卷六六《琴律说》。

的音乐实践，则几乎说不上有何影响。

结　语

随着市民阶层力量的壮大，市民音乐有了极大的发展。加以两宋朝廷对于用武力进犯中原的民族，采取妥协、投降、不抵抗政策；对于内部，又采取削弱地方兵权，将兵权集中在政府手中的政策。庞大的中央禁军，集中在京畿附近，成为音乐的欣赏者；其中一部分军人又成为音乐的专长者。这使得首都地区——北宋的汴梁、南宋的临安的音乐生活繁荣起来。若说以前民间音乐活动的场所，主要是在寺院，则此时民间音乐活动的场所，主要是在都市内外的多处瓦子之中——寺院虽然还有音乐活动，但已不是主要的了。

随着都市人们更广泛的要求和更多方面的推进，前代曾得到高度发展的歌舞，此时虽还在继续流行，但已不居首要地位。代之而起的，是多种多样的民间音乐艺术，其中较重要的，是艺术歌曲、说唱音乐和戏曲音乐。三者在发展中间，互有关联；艺术歌曲的发展丰富了说唱音乐和戏曲音乐的音乐内容，说唱音乐的发展，在剧本上，在乐曲上，在表演艺术上，也有利于戏曲音乐的提高。

这是我国戏曲音乐确立和发展的时期。先有北方《杂剧》。《杂剧》在宋代，已是发展到相当高的一种戏剧。它继承了，但是经过改编加工，又扩大了歌舞音乐的应用范围。用于说唱音乐和用于戏曲音乐的同名曲牌，虽与旧有的歌舞音乐有着联系，但已不同于原来的歌舞音乐。戏曲音乐的高度发展，可从四点看出：

1. 从教坊十三部中《杂剧》色与舞旋色的并列，从宫廷《燕乐》节目中《歌舞》与《杂剧》的并用，可以看出，《杂剧》已不是《歌舞》，而是一种独立的艺术。

2. 从"《散乐》传学教坊十三部，唯以《杂剧》为正色"的说法，从《杂剧》在宫廷《燕乐》中排列的地位和从乐工名单中担任《杂剧》表演人数的特多等方面看来，此时的《杂剧》，非但已是一种独立的艺术，而且它也已是被视为一种最高的、高于歌舞的一种独立艺术。

3. 《杂剧》一场，分豔段、正杂剧和散段三段。已知豔段为表演寻常熟事，散段为表演滑稽戏，则可知正杂剧所表演的已不是滑稽戏，而是比较严肃的题材；在一个不完全的剧目——《官本杂剧段数》中，也可看到不少描写严肃题材的剧目。

4. 南宋后期出现了金董解元诸宫调《西厢记》；其中用到不少曲牌。不可能设想这些曲牌为不被当时最被重视的《杂剧》所利用。后来元人《杂剧》所用到的曲牌和其连套的方式，其绝大部分，已见于董解元《西厢记》之中。从音乐方面看来，元人《杂剧》的音乐基础，此时已经奠定，只有待于元《杂剧》家出来加以更广泛的运用而已，他们将并没有更多的创造。

随着政治和经济中心的南移，北方已有基础的《杂剧》，其艺术队伍南迁，其经验向南流布；在北方《杂剧》的影响下，在南方民间音乐的基础上，又开放了新的花朵，这就是《南戏》。《南戏》既借鉴于北方《杂剧》的经验，又加进了当地民间音乐的新的血液，对老的经验一方面有所吸收，另一方面又有所突破。它赋予戏剧的表演和音乐的表达以更大的自由和更广阔的天地。虽在发展的初期，它所起的作用还不很大；但自此以后，经过元明两代，它的作用将愈来愈大，终而至于代替了原来《杂剧》所占有的重要地位。

随着戏曲音乐的发展，拉弦乐器和管乐器也有着显著的发展。自此之后，拉弦乐器将愈来愈得到更大的发展。

每一时期的《雅乐》是怎样的东西？那时候的统治阶级对于

«雅乐»取怎样的态度？这从宫廷乐议中有关«雅乐»问题的争论，可以看出一些。历史上宫廷关于«雅乐»问题争论得最为激烈的，前后有两次：前一次是在隋代开皇年间，后一次是在宋代。宋代宫廷中有关«雅乐»问题的争论，时断时续，前后延续到一百几十年之久，在历史上最富有代表性。从对宋代«雅乐»问题的分析，可以窥见宫廷«雅乐»问题之一般。

在复古思想支配之下，在宫廷«雅乐»乐器中，笙和琴两类乐器，曾一度有过畸形发展的情形。但这对后代并没有多少影响。

在音乐理论方面，比较重要的，是有关«燕乐»宫调理论的研究。此外，在三分损益律的理论方面，在作曲技术方面和在音乐考古方面，也有一定的成就。

在音乐思想方面，唯物主义和唯心主义的斗争，现实主义和神秘主义的斗争，在比较复杂的情形中，取着更深刻的分析形式表现出来。在理学占着统治地位的南宋时期，唯心主义的音乐美学，已建立起比之以前更为复杂的思想体系；它用诡辩的方式，宣传复古主义、神秘主义，是封建统治阶级没落时期极端反动的思想的集中反映。

第七编 元

（公元1271—1368）

第二十章 概 况

元朝统治者的统治，是采取以蒙古奴主贵族为主，利用色目上层分子和汉族地主为帮凶，对各族人民进行着残酷的阶级压迫和民族压迫的办法。“蒙古贵族及其帮凶奴才，对汉族及各族人民的经济榨取，除用封建制方式外，对不少一部分人民还实行一种极残暴落后的奴隶制、半奴隶制的榨取方式。”❶元统治者用分化政策，区分全国人民为“蒙古人”、“色目人”、“汉人”和“南人”四等。“蒙古人”为蒙古本民族的人民；“色目人”为某些边区的少数民族人民和外国人；“汉人”为以前金统辖区里面的汉人和契丹、女真、高丽、渤海人；“南人”为以前宋统辖区里面的汉族和各民族人民。充满阶级矛盾和民族矛盾的社会现实生活成了当时音乐艺术中重要的主题，也推动了当时音乐艺术的发展。兴盛的元代《杂剧》便是集中的反映，而杰出《杂剧》作家关汉卿的作品，更是当时《杂剧》中间的代表作品。

元代的农业生产遭到重大的破坏，但都市经济却反而得到了畸形的发展。宋朝手工业和商业的发展，成为其已有的基础；元代官营工业特别发展，规模相当大，门类也相当多；蒙古贵族和色目

❶吕振羽《简明中国通史》485页，参看同书485—490页。

帮凶为了扩大财富，把他们掠夺所得的已有财富和大批奴隶的劳动力，投入了手工业和商业的经营；波及欧、亚广大地区的侵略战争和扩大到南北中国广大地区的统治力量，导致国内外科学、技术的交流和水陆交通的开辟，两者又转而刺激起国内手工技术的进步和国内外商业的发展；农村遭到破坏，农村人口纷纷逃入都市，也增加了都市繁荣。都市的发展给《杂剧》和《南戏》的发展提供了物质基础。大都(今北京)和杭州是当时著名的繁荣都市，也是元代政治文化的中心。因而，它们也成为当时《杂剧》和《南戏》的中心。

元代宫廷中的高级官职，都由蒙古人充任。蒙古人自己干不了的，以及各种副职，则尽量用色目人充任。汉人只能充当属员。同时，在科举方面也规定，蒙古人、色目人为右榜，"汉人"、"南人"为左榜；考试科目不同，考取后放官，则蒙古人高色目人一等，色目人又高"汉人"、"南人"一等。汉族、契丹、女真等族的知识分子受到歧视，地位急剧下降，不少散在民间，因而接近人民，在都市里组织书会，与民间艺人合作进行《杂剧》的创作，并参加实际的活动。这有助于《杂剧》艺术的向前推动，同时也使得知识分子的作品具有较为广阔的生活内容和一定的民主性。

在宋、金对峙的时期，《杂剧》、《南戏》等戏剧音乐和《诸宫调》等说唱音乐，都已发展到相当的高度。到蒙古统治者占有中原尚未统一全国的时期（南宋末年)，这些形式，已在蒙古统治地区，被直接继承下来，而且得到进一步的发展。南北曲的区别和关系，在元统一以后，即在理论上得到确定。它们对后世的戏剧音乐将产生深远的影响。

随着戏剧的兴盛，音乐表现手法和技巧也得到了显著的提高。有关音乐高潮和调性的理论，以及歌唱艺术的研究，也渐渐受到文人的注意。

第二十一章　民歌、小曲、艺术歌曲和说唱音乐

一、民歌❶、小曲和艺术歌曲

【民歌】 南宋末年，元统治者率军向南进攻，在灭了南宋王朝之后，用蒙古人和色目人对其他各族人民进行残酷的统治。广大人民曾参加保卫民族生存的英勇斗争；他们对投降元统治者的民族败类，十分痛恨。他们用民歌为武器，对这种民族败类进行了讽刺和打击。如：

家在临安，　　职在京口。
北骑若来，　　不降则走。
——《嘲洪起畏》。

洪起畏原是南宋京口（今江苏镇江）的守将。蒙古军入侵之初，他曾夸口说："家在临安，职在京口，北骑若来，有死不走。"但当"北骑"真来的时候，他却把全郡都献给了元统治者。人们把他的最后一句改了三个字，就用他自己的话来讽刺他。又如：

祭酒许敬仁，　　入门髭䯼䯸，
出门傍圣旨，　　口口称"先人"。
——《嘲许敬仁》。

许敬仁是许鲁斋的儿子；父子都是汉奸。但这个汉奸竟不以谄事元统治者为耻，反而向人夸耀他父亲的"业绩"。在元统治者

---

❶本节所引歌词，主要出于《元史·五行志》、《河渠志》，明杨慎（1488——1559）《古今风谣》，明陶宗仪《辍耕录》，清史梦兰《古今风谣拾遗》等书。

面前，他是一条驯服的走狗——服服贴贴地受"鞑靼"的使唤；但在人民面前，他却洋洋得意，自以为了不起，企图借统治者的权势，显出自己的威风。这首歌用短短的四句刻划出了这个民族败类的丑恶嘴脸。

元统治者对人民的压迫是十分残酷的。但为了欺骗人民，加强统治，元统治者在各道设立了所谓"肃政廉访使"，分巡各州县，名为纠察贪暴，实际上却勾结了地方官吏，加倍剥削人民。人民用民歌充分地揭露了廉访使和地方官吏的贪暴行为，如：

九重丹诏颁恩至，　　万两黄金奉使回。」
奉使来时，惊天动地，　　奉使去时，乌天黑地。」
官吏都欢天喜地，　　百姓却啼天哭地。
官吏黑漆皮灯笼，　　奉使来时添一重。

——江西、福建总谣。

歌中将廉访使和地方官吏狼狈为奸，压榨人民、扰乱人民的行为，以及由此在民间造成的暗无天日的情景，讲得十分透澈。又如：

解贼一金并一鼓，　　迎官两鼓一声锣。
金鼓看来都一样，　　官人与贼不争多。

——《解贼迎官诗》，又名《嘲廉访司官》。

歌中将"解贼"和"迎官"相并比。在人民的心目中，利用统治机构进行合法盗窃的官，和为了进行不合法的盗窃而受到统治机构处罚的贼，在本质上毫无区别。人民用这样的歌来表示他们对官员们的藐视和憎恨。

元统治阶级的残酷压迫，再加上元军在内乱中间的烧杀掳掠，造成广大人民极端的痛苦。人民也用民歌诉说所受的痛苦。如：

李生黄瓜，　　民皆无家。

——至正彰德童谣。

　　蒿生成旗，　　　　民皆流离；
　　蒿生成枪，　　　　杀伐遭殃。

——至正民谣。

后面一首歌，正指出了人民在内乱中间所受的痛苦。

人民解除痛苦的途径，是要求"变"。下面这首民歌反映了人民普遍求变的心情：

　　天雨线，　　　　民起怨。
　　中原地，　　　　事必变。

——至元三年(1337)彰德民谣。

这种变，必须通过人民自己的主观努力才能达到。人民已经清楚地看出，他们的出路只有一条，那就是斗争，就是"反"。在民歌中，他们唱出了"反"的决心：

　　天高皇帝远，　　　　民少相公多。
　　一日三遍打，　　　　不反待如何！

——台、温、处《树旗谣》

这首民歌流传在元末至正年间浙东农民大起义的时候。农民把它写了插在村头树上，号召广大农民起来造反。但这首歌还有它的局限性。它点明了官多民少，官逼民反的事实，但对于"皇帝"却非但有着原谅的意思而且多少还存有幻想。这是由于受了统治阶级思想意识的影响。

自从元初直至元末，各族人民的反抗和起义，一直没有停止过。大致可分为三个时期：第一期是人民及亡宋下级将领与士兵的继续反抗；第二期为此仆彼起的汉族与其他各族人民的起义；第三期为推翻元朝统治的全国大起义❶。在第二期反元起义中，人民用民歌的形式提出反元的口号：

❶参考吕振羽《简明中国通史》第501页。

天遣魔军杀不平(压迫者),
不平人(压迫者)杀不平人(被压迫者);
不平人(反压迫者)杀不平者(压迫者),
杀尽不平(压迫者)方太平。

——《不平诗》。

仅从留存至今的少数民歌歌词看来,在阶级矛盾各色各样的具体表现中间,至少有两件事曾成为触发至正十一年(1351)以"红军"为代表的全国人民大起义的重要因素:一件是变钞,另一件是治河。

元代在中统元年(1260),至元二十四年(1287),至大二年(1309)和至正十一年(1351)曾先后改变钞法四次。宫廷为了维持其巨大的开支,经常无限制地滥发钞票,一种钞票的价格低落,就另发一种钞票,造成物价腾贵,市场混乱的现象。高级官员又乘机假造钞票,从中贸利。受到损失的,自然是汉族及其他各族的人民。治理黄河,若真是为了人民,则它本身原是一件好事,但在奴隶制方式的暴力统治之下,在官官相护,重重残酷的压迫之下,则它又成为加重压迫、残害人民的坏事,必然引起广大人民合理的反对。元朝在至元九年(1272),至元二十五年(1288),大德三年(1299),延祐六年(1319),至治元年(1321),至顺元年(1330)和至正十一年(1351),曾先后治河多次。夫役工料都是人民的额外负担。起义群众的地下组织——白莲会的领袖刘福通等,早已"预埋一石人,镌其背曰:'休道石人一只眼,此物一出天下反',开河者掘得之,转相告语,人心益摇❶。"这是他们宣传舆论的准备。但这正符合于广大人民造反的要求。在至正十年(1350),大约距离石人出现后不久,这两句话就以其更加明确的形式,在民歌中间,为广大

❶《新元史·韩林儿传》。

人民歌唱起来：

石人一只眼，　挑动黄河天下反。

——至正十年河南北童谣。

元末最后一次治河，由贾鲁负责计划管理，强迫民兵十七万人参加苦役，于至正十一年(1351)四月初四日决定，于四月二十二日开工。由刘福通等领导的红军起义，也就紧接着在同年的五月末发动。下面一首民歌，显然是全国人民大起义发动的前后出现的作品：

丞相做假钞，　舍人做强盗；
贾鲁要开河，　搅得天下闹。

——《嘲讳司》。

这歌揭示出这次农民暴动的社会根源，是与变钞和治河有关，是统治阶级掠夺和逼迫的结果。

下面一首在从当时的首都到江南一带的广大地域中流传很广的《曲子》❶，显然也是同一时期的作品：

堂堂大元，奸佞专权，
开河变钞祸根源，
惹红巾万千。
官法滥，刑法重，黎民怨。
人吃人，钞买钞，何曾见？
贼作官，官作贼，混愚贤。
哀哉可怜！

——《醉太平》小令。

这歌揭露当时社会的黑暗比较全面，也比较深刻；其所以能得到广泛流传，并不是偶然。但作者是站在统治阶级的立场来看农民起义

❶《辍耕录》卷二三："右《醉太平》小令一阕，不知谁所造，自京师以至江南，人人能道之。"

的；他对统治阶级虽然非常不满，但对农民起义却没有正确认识，因而把红巾军说成是"祸"。看来作者是一位受到统治阶级思想意识影响很深的文人。他写作的形式，是属于已为当时文人普遍掌握的《散曲》形式。关于《散曲》，下文将与戏剧音乐一并研究，这里因这歌在内容上与一般民歌有着联系，所以附带提到它。

在阶级斗争中间，广大的人民群众，都是敌我分明。他们一方面藐视统治阶级，嘲笑他们；另一方面拥护红军，相信他们必胜。至正十六年（1356），松江府的官员，听到常熟失陷，连忙印了许多"官号"（一种证件），发给他们的官吏和兵士们佩带。"官号"上面有一个圆圈，圆圈外面画着火焰，圆圈里面有一个"府"字，在"府"字上面加印着府官的印；圆圈外面的四角上，都有官府的花押。统治阶级本想用这样的方法防止起义军的进入，但民间却因此产生了下面一首民歌：

满城都是火，　　官府四散躲。
府里无一人，　　红军府上坐。
——《松江谣》。

人民从统治阶级企图用以自壮声威的把戏，反而看透了统治阶级的软弱与胆怯。他们用自己的智慧为"官号"上的种种花样作了讽刺性的解释。将圆圈中的"府"字比作无人的空府，将"府"字上加盖的红色府印比作胜利而坐在府上的红军，把圆圈外面的火焰比作"满城都是火"，将圆圈外面四角上府官的花押比作失败而四散躲避的官员。非正义的统治阶级终于必然失败。这首满含浪漫主义色采的民歌，标志着人民必胜的信心，在农民革命事业中间起着战斗的作用；它有着充分的现实意义。果然坚持斗争的人民，其希望不久实现。不到两个月的时间，起义军终于攻破了松江府

城。❶

在元代统治的情况下，全国人民的起义，既是阶级斗争的尖锐化，也是民族斗争的尖锐化，下面这首民歌真实地表达了元代绝大多数被压迫民族人民争取主权的决心：

塔儿白，北人是主南人客；
塔儿红，南人来做主人公。
——元末真定童谣。❷

上列仅仅十来首民歌，基本上已经能够为元代政治演变的情形勾出一个大概的轮廓。可见民歌的反映政治，是相当地真实、直接、而且及时的。

从以前宋代市民音乐的发展中间，可以清楚看出，都市民间艺人如何能从民歌的基础上，经过或多或少的艺术加工，在表达市民生活的音乐实践中，创造出各色各种的艺术歌曲形式，转而有利于说唱音乐和戏剧音乐的丰富的发展。自宋至清，这一经验，仍旧一路继续下去。关于这方面，元代的记载虽然不多，但在有关所谓"小曲"、"词曲"和"唱词"的记载中间，也可以窥见一斑。

【小曲】　小曲，亦称"小令"。明沈德符(1578—1642)《万历野获编》卷二五曾提到，"元人小令，行于燕、赵，后浸淫日甚"。"词曲"是小曲的另一名称。"唱词"就是歌唱词曲，是以艺术活动作名称的。从元代的法令中，可以看出，元代的统治阶级对词曲和唱词，是非常的害怕——害怕人们利用词曲，进行"讥议"，"犯上恶言"，他们用"处死"、"流"加等处罪的办法，对撰作和歌唱词曲者加

---

❶事见《辍耕录》卷九。　❷此词见明杨慎《古今风谣》。《元史》卷五一《五行志》亦载此歌，但已改作"塔儿黑，北人作主南人客；塔儿红，朱衣人作主人公"。用"朱衣人"映射明代皇帝的姓，显然已经过了明代御用文人的篡改。据《元史·五行志》，此歌出现于至正二十八年(1368)元亡之前。

以无情的镇压。这正足以说明这种词曲，在当时的阶级斗争中间，其所起作用的巨大。❶

【艺术歌曲】 相当于宋代嘌唱、小唱等艺术歌曲的歌唱活动，在元代也在继续流行。元夏庭芝在《青楼集志》中说，当时全国的音乐、歌舞、说唱、戏曲艺人可以“亿万”计，其中被他认为杰出的有名艺人仅占少数❷，但光在他所亲闻、亲见的，仅仅在“青楼”范围以内，被他提到的有名女艺人，就已有一百来人之多。❸

在艺术歌曲方面，仅知其以歌唱著名的，有：杜妙隆、聂檀香、宋六嫂、赛帘秀、于四姐、朱锦绣、杨买奴、张玉莲、陈婆惜、观音奴、金莺儿、荆坚坚等十二人。

特别以小唱，歌唱小令或慢词、慢调著名的，有：解语花、小娥秀、李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吳女、燕雪梅、牛四姐、王玉梅、芙蓉秀、李芝仪、李童童等十四人。

另外还有善于写作歌词、即兴口编歌词或编制曲调的艺人如：

梁园秀、张怡云、张玉莲、一分儿、马般般丑、刘婆惜等。

就中以专长自弹自唱著名的，如：于四姐的自弹琵琶伴奏，在当时被推为第一手❹；金莺儿的自弹秦筝伴奏，很少有人能比得上❺；孔千金善于弹阮，又善于唱慢词❻。当时以善于弹唱鞑靼曲

❶《元史》卷一〇四《刑法志》：“诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者，处死。”又卷一〇五《刑法志》：“诸乱制词曲，为讥议者，流。”又《元典章》卷五七《刑部》十九《禁聚众》和《元典章新集·刑部·禁聚众》等条，曾提到至元二十八年(1291)、延祐四年(1317)和延祐六年(1319)取缔“唱词的”的条例。可见元朝宫廷在建立政权以后不久，就把取缔“唱词的”视为重要的政治措施的。 ❷原文，“呜呼！我朝统一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓何啻亿万，而色艺表表在人耳目者，固不多也。” ❸元夏庭芝《青楼集》(1355)载有姓名及简单的介绍文字。 ❹“尤长琵琶合唱，为一时之冠”。 ❺“携筝合唱，鲜有其比”。 ❻“善拨阮，能曼词”。

著名的，在南方和北方，就只有一个人，那就是陈婆惜。❶那些善于编词、制曲的艺人，也的确有着高超的天才和难能可贵的修养。梁园秀所制《小梁州》、《青歌儿》、《红衫儿》、《拟砖儿》、《寨儿令》等歌曲曾得到广泛的流传。❷马般般丑能随口编成歌词，采用生活中浅近的语言，作新奇的处理，表达出别人所不能表达的内容。❸张玉莲在她情人班彦功临别时，写了一首《折桂令》词送给班彦功；词中如"侧耳听门前过马，和泪看帘外飞花"等句子，曾得到当时不少人的赞赏。对曲调已经失传的古曲，她又能够根据歌词，自创曲调，把它们都唱出来。❹

有一种用琵琶伴奏着歌唱的艺术歌曲，称为《琵琶词》。元统治者曾把它和说唱音乐《货郎儿》一样看待，一并予以禁止。《元典章》卷五十七《刑部》十九杂禁所载大概是至元十二年(1275)的禁令❺；原文这样说：

"在都唱《琵琶词》、《货郎儿》人等，聚集人众，充塞街市，男女相混，不唯引惹斗讼，又恐别生事端；禁都堂议得，拟合禁断，送部行下合属，依上禁行，奉此施行"

从音乐的形式和种类而言，这种《琵琶词》一方面不同于民歌——它有伴奏，可用于专业歌唱，有较高的艺术水平；另一方面，它又不同于说唱或戏曲——它不一定用于讲唱或扮演故事。称之为艺术歌曲，可能还比较合式些。元代的《琵琶词》乐谱，今天已不容易找到。但从元明以来的某些文字记载中，还可以知道一个大概；从明、清以来存在的某些用琵琶伴奏的"小曲"和某些题有"琵琶

---

❶《青楼集》《双梅景闇丛书》本作："在弦索中，能弹唱鞑靼曲者，南北十人而已。""十人"，《说集》本作"一人"。从文义和从《青楼集》中没有提到能唱鞑靼的第二人这两看来，"一人"较为可信。❷"世所共唱之"。❸"至于词章，信口成句，而街市俚近之谈，变用新奇，能道人所不能道者。"❹"旧曲其音不传者，皆能寻腔依韵唱之。"
❺原文作"至大十二年"。按至大只有四年，此"至大"当系"至元"之误，故改。

词”名称的乐谱中，更可以得到一些具体的例子。

在元末的南戏《琵琶记》中，赵五娘上京寻夫，背着琵琶，一路卖唱。她所唱的，应该就是元人所谓《琵琶词》。《元本蔡伯喈琵琶记》❶卷下第十八页描写净丑所扮舍人与《赵五娘》（旦）问答的情形，有这样几句说白：

“（净丑）你会弹什么曲儿？你曾会弹《也四儿》❷么？（旦）不会。（净丑）你会弹《八俏手》么？（旦）不会。奴家只会弹些行孝曲儿”。

《也四儿》和《八俏手》是怎样的曲调，现在已无法知道。但在后出的清《遏云阁曲谱》（有1870年序）和民国《集成曲谱》（有1927年自序）的《琵琶记》《弥陀寺》一出中都有类似的对白；前者用《夜夜游》和《翦翦花》，后者用《道情》和《剪剪花》，代替了元本所用的《也四儿》和《八俏手》。戏曲的说白，为了要使后来的听众容易理解，随着时代的变迁，在古代剧本中改去了一些后人所不大熟悉的曲名，这是有其理由的。到了今天，这类剧本，在这些方面，虽然已不再能代表历史的真实面貌；但就其所用的后代曲名，却也可以推知那些古代曲调所属的种类。换言之，元代的《也四儿》、《八俏手》等，可能是与后来的《夜夜游》、《翦翦花》等属于同一类型的曲调；它们是从民歌中选择出来，在都市中流行，经过了都市艺人的不断加工，而有多种多样较高艺术形式的曲调。这种曲调，在明、清时候，曾与民歌、山歌统称为“小曲”。但那时候所谓“小曲”，似乎是与戏曲等某些大型的扮演形式比较而言；所谓“小”，并不一定是指曲式的短小而言——明、清“小曲”中既包含着短小的民歌、山歌，也包含着“琵琶词”、“牌子小曲”等有伴奏、有过门的大型歌曲，

❶《古本戏曲丛刊初集本》。　❷在明刊《李卓吾批评琵琶记》第三十四出《寺中遗像》中作“《也儿四》”。

关于这类歌曲，下文将于明、清时代中举出实例并作较详细的分析。

二、说 唱 音 乐

说唱音乐，在元代曾相当流行，但记载不多。说唱的本子，则除文人的创作者以外，很少被记写下来。所以，对元代的说唱音乐我们虽然可以介绍一些，但暂时还不容易得到一个比较全面的概貌。

【(一)诸宫调】 金代产生的《董解元西厢记·诸宫调》，在元代中期还有人能从开头唱到末尾❶。到了元代末叶，就很少有人会唱了❷。夏庭芝《青楼集》中记到当时以善于演唱《诸宫调》著名的女艺人，有赵真真、杨玉娥、秦玉莲和秦小莲四人。元代的《诸宫调》作品，现在知道的，只有三个：一个是宋张五牛创作、元商正叔改编的《双渐苏卿》诸宫调，❸ 一个是元戴善夫的《诸宫调风月紫云亭》，❹ 另一个是元王伯成《天宝遗事》诸宫调。前两者已经不传；后者还存有残词和一部分曲调。这一部分曲调，都保存在《九宫大成南北词宫谱》中间。

《天宝遗事》作者王伯成曾在这一作品开头《遗事引》的《耍孩儿·二煞》中表白自己写作的态度，说：

"遇奸邪恶折罚，
逢忠直善播扬。
——合人情剖判无偏说。"

---

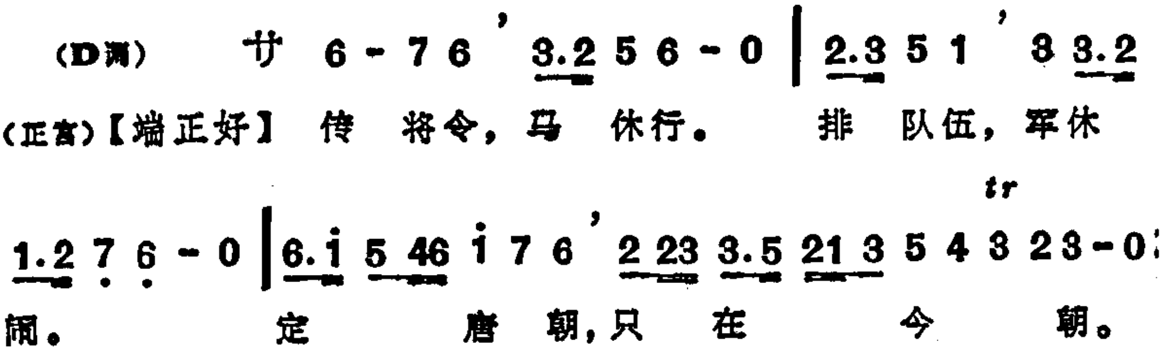
❶元钟嗣成《录鬼簿》(1345)载，胡正臣，"《董解元西厢记》自'吾皇德化'，至于终篇，悉能歌之。……辞世已三十年矣。" ❷《辍耕录》卷二十七："金章宗时董解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有人能解之者；况今《杂剧》中曲调之见乎？" ❸《青楼集》：赵真真、杨玉娥"善唱诸宫调。杨立斋见其讴张五牛、商正叔所编《双渐苏卿》，因作《鹧鸪天》、《哨遍》、《耍孩儿》煞以咏之"。 ❹见《元人杂剧全集》第六册《戴善夫杂剧存目》。

这是根据封建统治阶级的政治标准而采取的批判态度。就其内容而言，这部作品，除了同情唐明皇和杨贵妃的遭遇，赞美他们的乐舞才能之外，虽然也揭露了宫廷生活的荒淫无耻，叙述了军人对统治者的不满情绪，但这些在比重上并不是主要的。唐明皇和杨贵妃的关系，象作者所描写的，根本说不上是什么纯洁的“爱情”。作者用一半以上的篇幅，在艺术上尽绘影绘声之能事，取同情和赞美的态度，描写杨贵妃的容貌、体态、舞姿、风情，唐明皇的情意缠绵、擅长音乐等方面，这些，是有一定的消极作用的。这一作品，虽然达到了较高的艺术成就，但在内容上则充满着色情的糟粕，其优秀部分不是很多；其总的客观效果，只能投合当时上层阶级的低级趣味，不可能起出积极的社会作用来。可以说，它基本上不是一个好作品。但其中也还包含一些比较好的部分。例如，《马践杨妃》（曲例15）❶：

曲例15

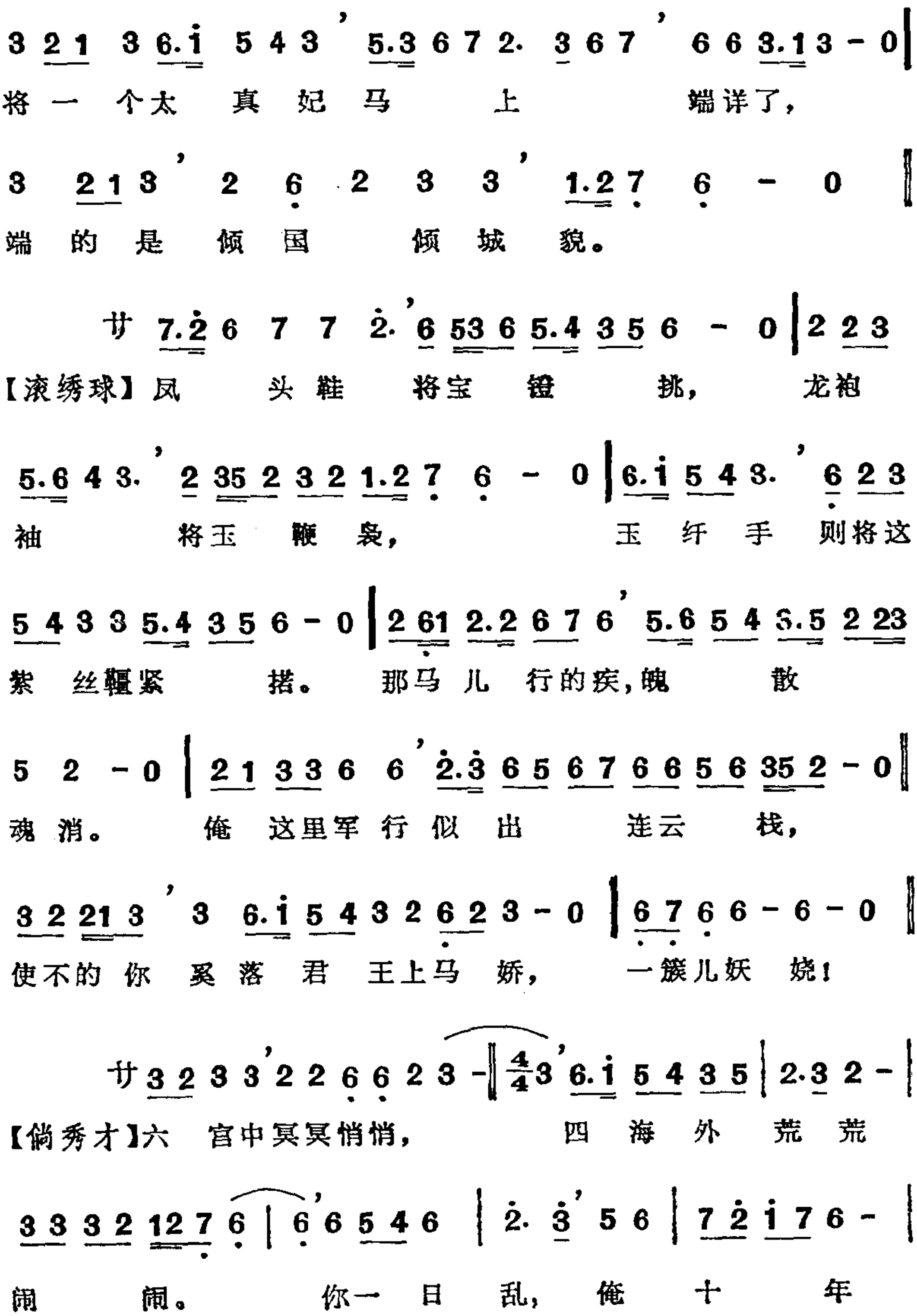
马　　践❷

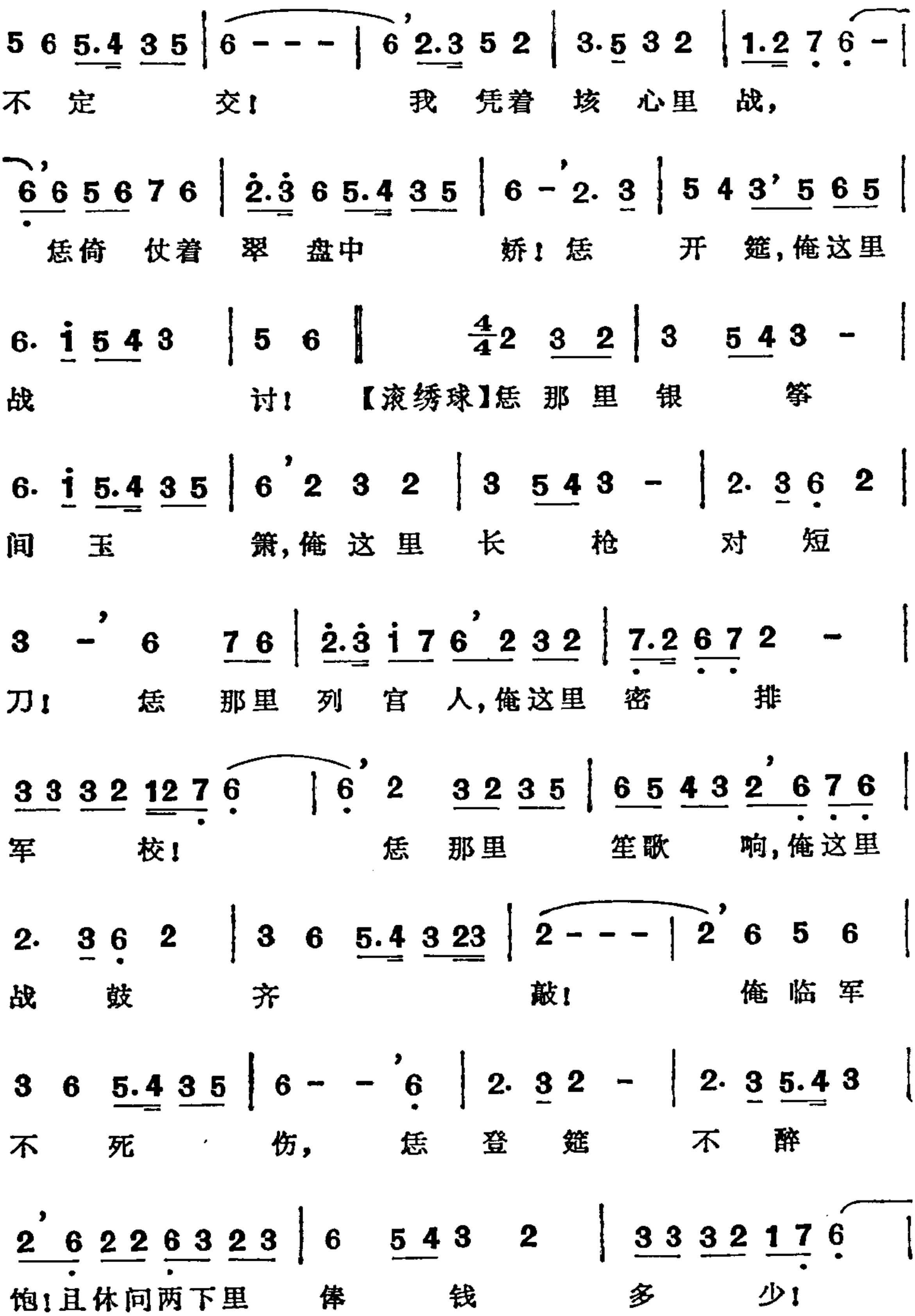
元　王　伯　成
《天宝遗事》诸宫调

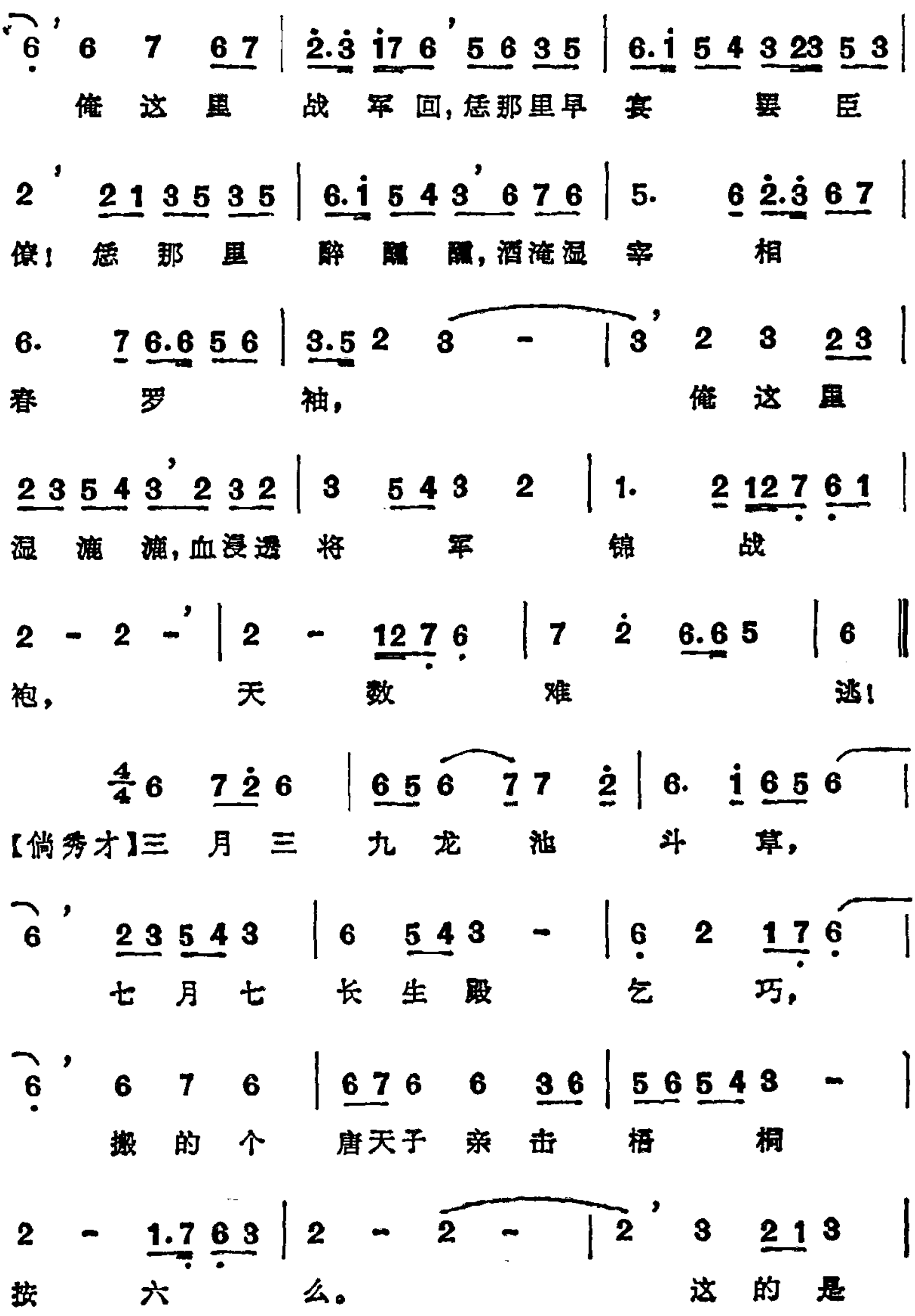


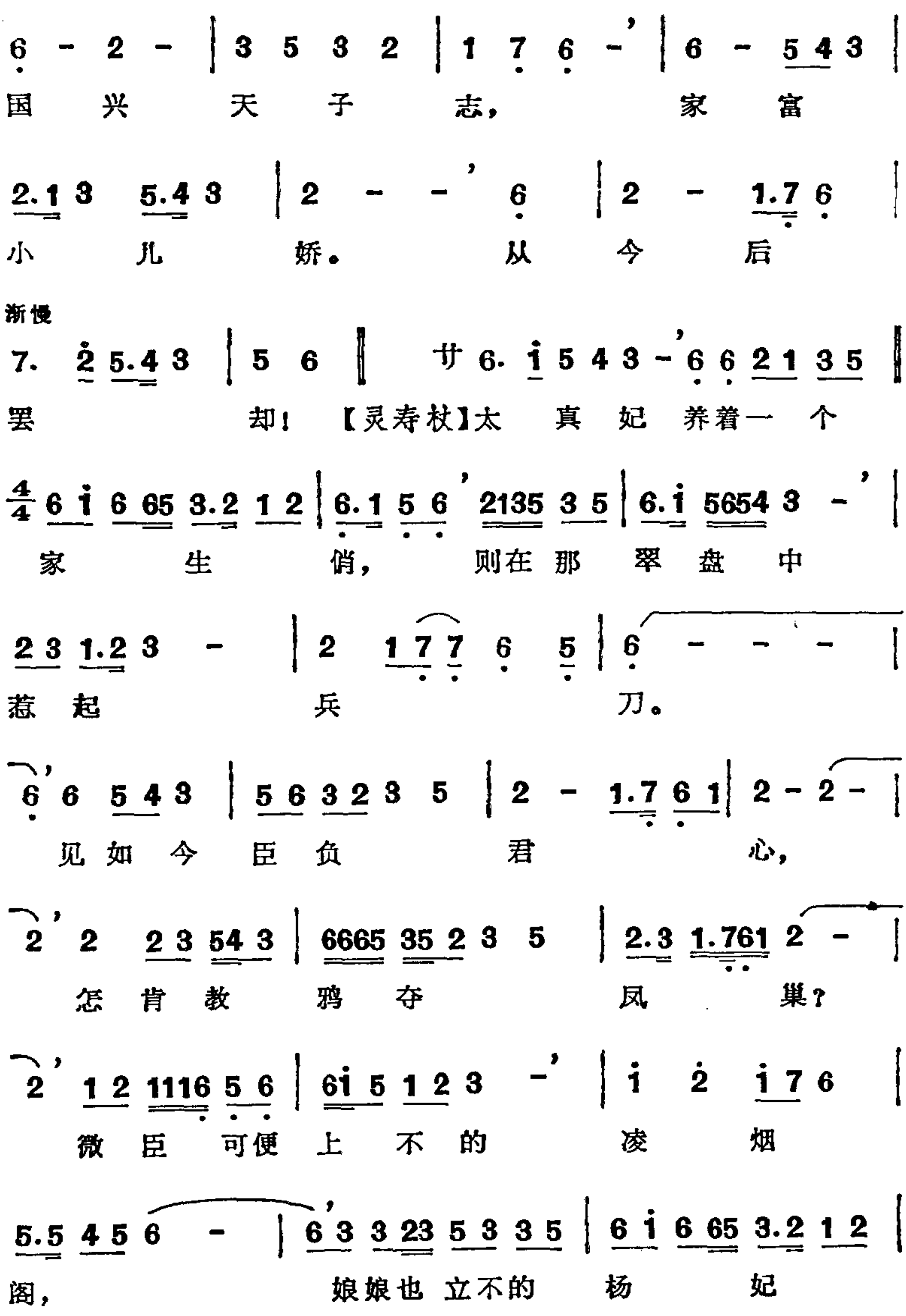
---

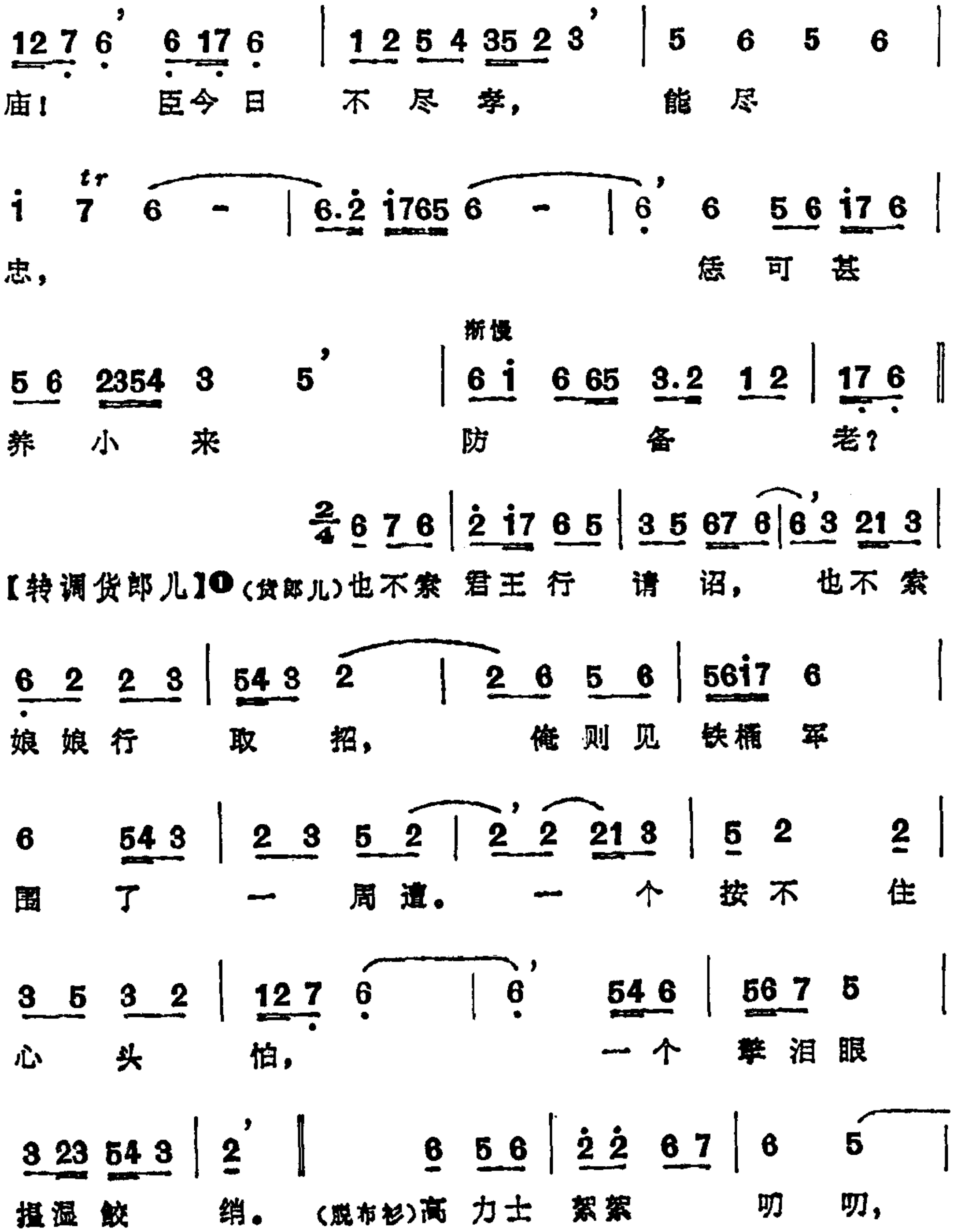
❶乐谱据《纳书楹曲谱》续集卷二所载的工尺谱翻译；牌名参考《北词广正谱》校订。　❷根据《纳书楹曲谱》续集卷二翻译。


将一个太真妃马上端详了，
端的是倾国倾城貌。
【滚绣球】凤头鞋将宝镫挑，龙袍
袖将玉鞭枭，玉纤手则将这
紫丝韁紧搭。那马儿行的疾，魄散
魂消。俺这里军行似出连云栈，
使不的你奚落君王上马娇，一簇儿妖娆！
【倘秀才】六宫中冥冥悄悄，四海外荒荒
闹闹。你一日乱，俺十年

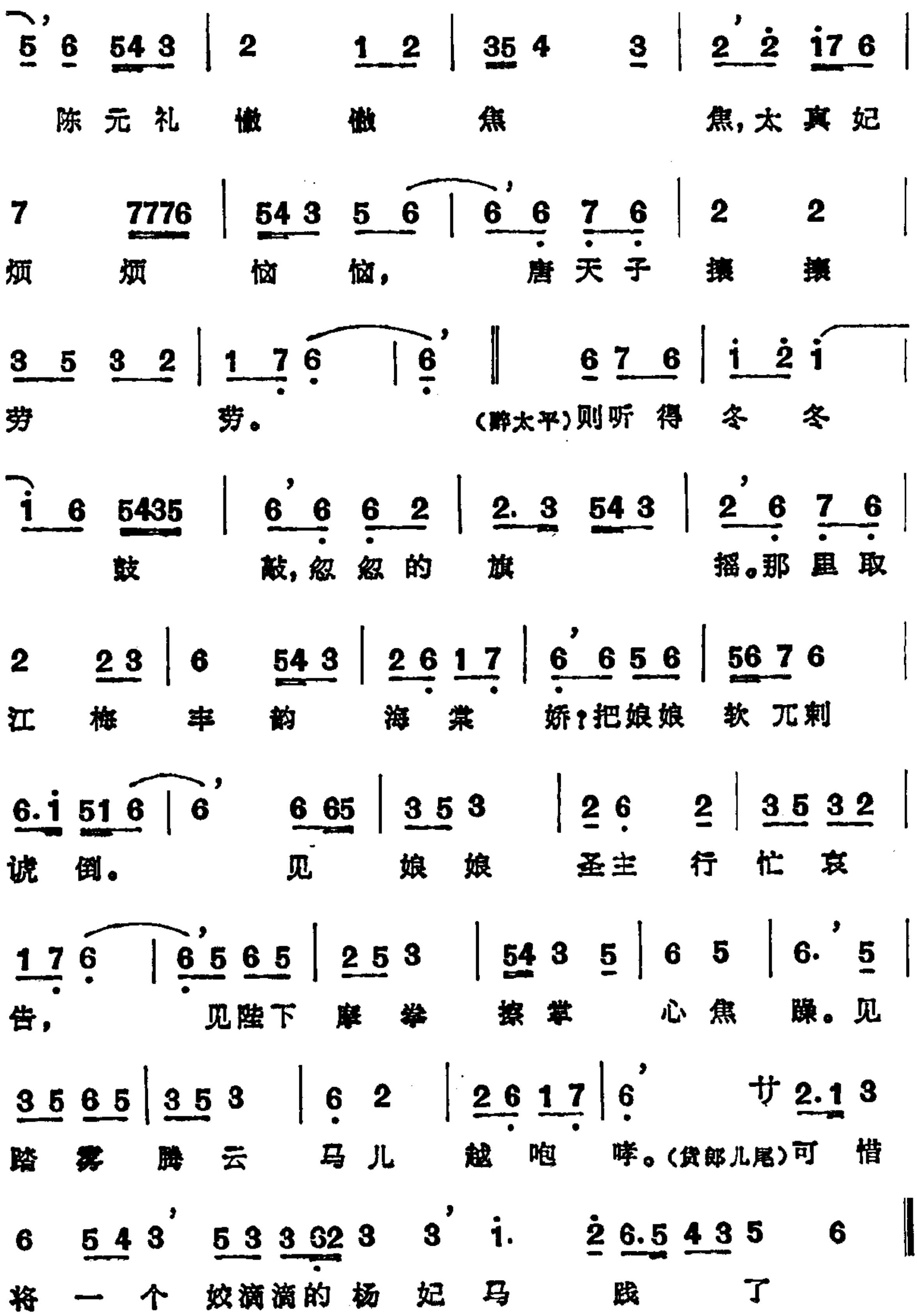

不定交！我凭着垓心里战，
恁倚仗着翠盘中娇！恁开筵，俺这里
战讨！【滚绣球】恁那里银筝
间玉箫，俺这里长枪对短
刀！恁那里列官人，俺这里密排
军校！恁那里笙歌响，俺这里
战鼓齐敲！俺临军
不死伤，恁登筵不醉
饱！且休问两下里俸钱多少！


俺这里战军回，恁那里早宴罢臣
僚！恁那里醉醺醺，酒淹湿宰相
春罗袖，俺这里
湿漉漉，血浸透将军锦战
袍，天数难逃！
【倘秀才】三月三九龙池斗草，
七月七长生殿乞巧，
撒的个唐天子亲击梧桐
按六么。这的是


国兴天子志，家富
小儿娇。从今后
渐慢
罢却！【灵寿杖】太真妃养着一个
家生俏，则在那翠盘中
惹起兵刀。
见如今臣负君心，
怎肯教鸦夺凤巢？
微臣可便上不的凌烟
阁，娘娘也立不的杨妃



❶据《北词广正谱》二帙⑧，自此起为《转调货郎儿》，由《货郎儿》、《脱布衫》、《醉太平》及《货郎儿》组成。《词林摘艳》称后一《货郎儿》为"《货郎儿尾》"。



陈元礼懒懒焦焦,太真妃
烦烦恼恼,唐天子攘攘
劳劳。(醉太平)则听得冬冬
鼓敲,忽忽的旗摇。那里取
江梅丰韵海棠娇?把娘娘软兀剌
諕倒。见娘娘圣主行忙哀
告,见陛下摩拳擦掌心焦躁。见
踏雾腾云马儿越咆哮。(货郎儿尾)可惜
将一个姣滴滴的杨妃马践了

这一套曲调，严正有力，描写军人对政治和统治者的不满，相当合式。在结构上，用«端正好»引起之后，«滚绣球»和«倘秀才»的两次重复，前后用法不同——第一次用散板，第二次用定板；统一性中有着变化，而且也符合于音乐上前后逻辑发展的要求。全曲结构，主要是«缠令»的形式，但在这一部分，则也含有«缠达»的因素。«灵寿杖»中，在"臣负君心"，"能尽忠"等歌句上用比较宛转的曲调，刻划陈元礼既有封建主义的忠君思想，又有愿意随同兵士们进行反抗的复杂感情；在"臣负君心"上，曲调的低沉气氛，带有深思的意味，在后句的"忠"字上，经由下行而上行的旋律两次强调6音，仿佛给人以一个由游移而坚决之感。后面的«转调货郎儿»是用旁观者的语气，描写各方面的不同心情❶。这一«转调货郎儿»是以«货郎儿»曲牌为主体，把它分成前后两部，在其间插入了另外两个曲牌——«脱布衫»和«醉太平»而构成。

【(二)货郎儿】 前面曾讲过，宋代艺人曾采用了民间叫卖的声调，创作成乐曲，称为"叫声"；而且这种叫声曾成为当时高级艺术歌曲——"唱嗛"的构成因素之一。«货郎儿»既是一种职业的名称，又是一种腔调的名称。由宋、元直至近代，有一种挑着担子，往来街头，贩卖日用杂物、妇女用品和儿童玩具的小商贩，称为货郎儿；他挑的担子称为货郎担；他敲着锣或摇着蛇皮鼓，唱着物品的名物，沿途招人去买——他所唱的腔调也就称为«货郎儿»。这种腔调，经过货郎儿们的长期歌唱，加工愈来愈细致，艺术性愈

---

❶诸书对«马践杨妃»套之为«杂剧»或«诸宫调»，看法不一：明张禄辑«词林摘艳»(1522)题，"«马践杨妃»杂剧，无名氏"；清初李玄玉订«北词广正谱»题，"杂剧，岳伯川撰«杨贵妃»"；清周祥钰等编«九宫大成南北词宫谱»和叶堂编«纳书楹曲谱»均作"«天宝遗事»"。按«杂剧»一折，必须由一个角色担任演唱。此套若由正末扮陈玄礼演唱，则思想和语气，便见得前后非常矛盾。所以，在«杂剧»说和«诸宫调»说两者之中，以根据«九宫谱»和«纳书楹谱»，从«诸宫调»说为是。

来愈高，在元时，已发展成为专靠说唱卖艺的人所应用的一种曲调。

百二十回《水浒传》第七十四回中记《货郎儿》的歌唱，说：

“众人看燕青时……扮做山东货郎，腰里插着一把串鼓儿，挑一条高肩杂货担子。诸人看了都笑。宋江道：‘你既然装做货郎担儿，你且唱个山东《货郎转调歌》与我众人听。’燕青一手捻串鼓，一手打板，唱出《货郎太平歌》，与山东人不差分毫来。众人又笑。”

这里记载的还是以小贩为职业的人所唱的《货郎儿》。

元无名氏《风雨像生货郎旦》杂剧所描写的故事，大约是如此：

长安地方当铺主人李彦和，妻刘氏，子春郎，七岁；家有奶母张三姑。李娶娼妓张玉娥，逼死了刘氏。张玉娥与奸夫魏邦彦合谋，窃李金银放火烧屋；乘李因延烧官房，畏罪逃避，由魏假扮渡船梢公，谋害李氏全家。大雨之夜，李全家逃亡。李上渡船。魏推李入洛河，又欲勒死三姑，为另一船上的梢公所见，大声呼救；魏与玉娥都逃去。适女直人拈各千户因公干路过，收买春郎为其子。唱《货郎儿》为生的张㩲古收三姑为义女，教之唱《货郎儿》，并将李家故事编成了二十四回说唱。李彦和落水未死，为人牧牛为生。十三年后，拈各千户死，春郎承袭千户职；张㩲古死，三姑遵遗言负其骨殖送往河南府。三姑途遇李彦和。春郎因公干到河南府，留宿驿站，召乐人歌唱为消遣。三姑应召，为唱《货郎儿》，述李家故事。春郎听了故事，认父及奶母，全家团圆。魏与玉娥因欺侵官脱银犯死罪，经春郎处死，为其生母刘氏报仇。

这里所记载的，已是以说唱为职业的艺人所唱的《货郎儿》。但这种说唱艺人，在当时的市民心目中，地位是十分低下的。在《货郎儿》杂剧的第三折中，可以看到：那已经破了产，为人看牛为生的李彦和，在听到其家中乳母说“我唱《货郎儿》为生”的时候，就不由不认为辱没家门，而说“兀的不气杀我也！我是什么人家？我是有

名的财主，谁不知道李彦和的名儿？你如今唱《货郎儿》，可不辱没杀我也！”又说“我与人家看牛哩，不比你这唱《货郎》的生涯，这等下贱！”在政治上，元政府曾对货郎儿明令禁止，主要是怕它能聚集群众，可见它是为群众所爱好；为统治者所害怕❶。

关于《货郎儿》的乐调，可以上述《货郎旦》杂剧第四折中张三姑所唱的《转调货郎儿》为例。因为元杂剧中的说唱场面，可以相信是以当时民间实际存在的说唱音乐为其根据的。这一折杂剧，一直流传下来，称为《女弹》。这是一个有说有唱的节目。在未唱《货郎儿》以前，张三姑在《梁州第七》一曲中自述云：

> “……我本是穷乡寡妇，……又不会按宫商、品竹弹丝；无过是赶几处沸腾腾热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿。一诗一词，都是些人间新近希奇事，纽捏来无诠次，倒也会动人的心谐的耳，都一般喜笑孜孜”。

可以看出，唱货郎儿，不用丝竹，只打着板，摇着蛇皮鼓儿或串鼓儿作伴奏。下面是张三姑所唱《九转货郎儿》的歌谱❷（曲例16）。九曲之间，原来都夹有说白的部分，今从略❸。

曲例16

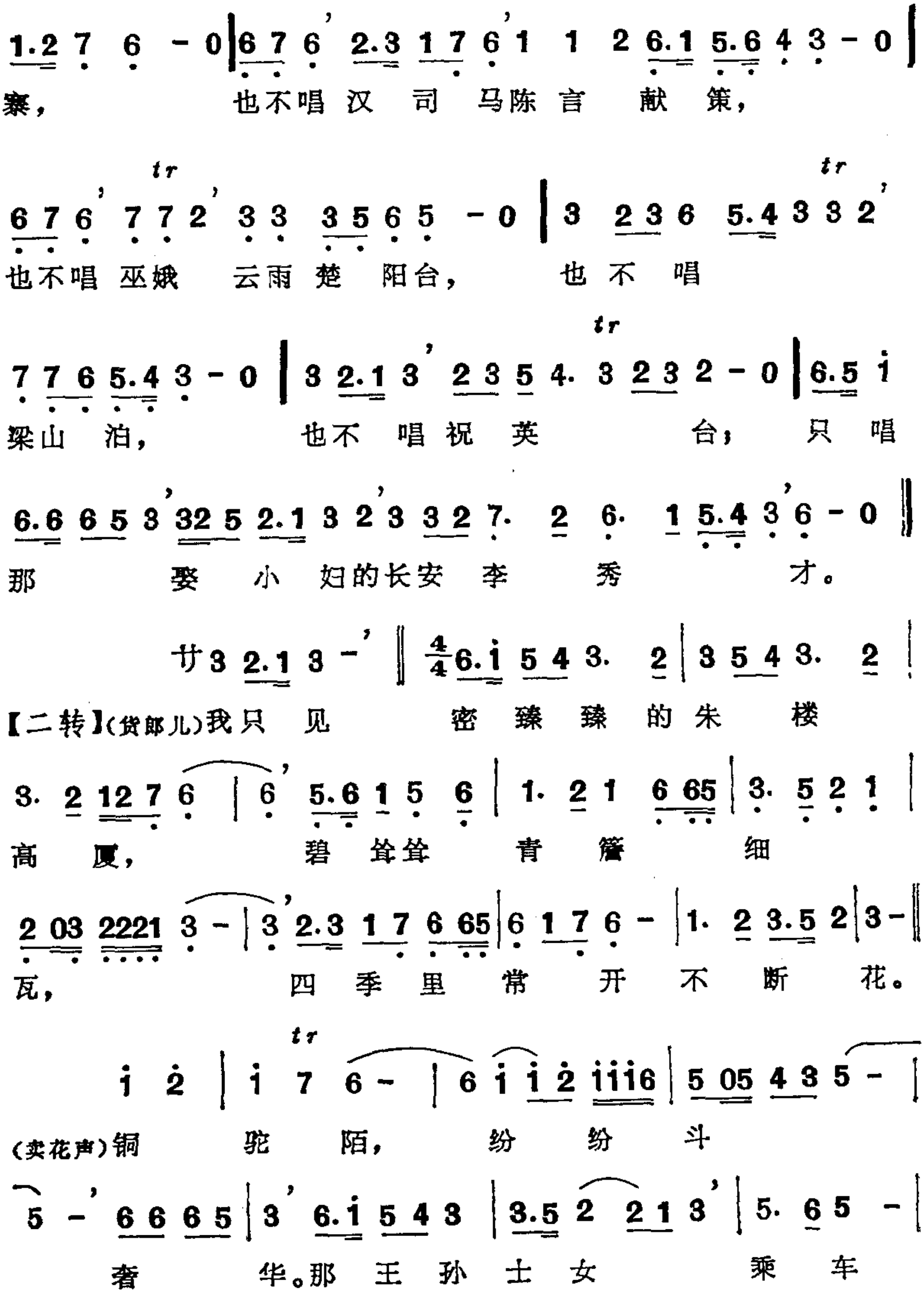
货郎旦第四折

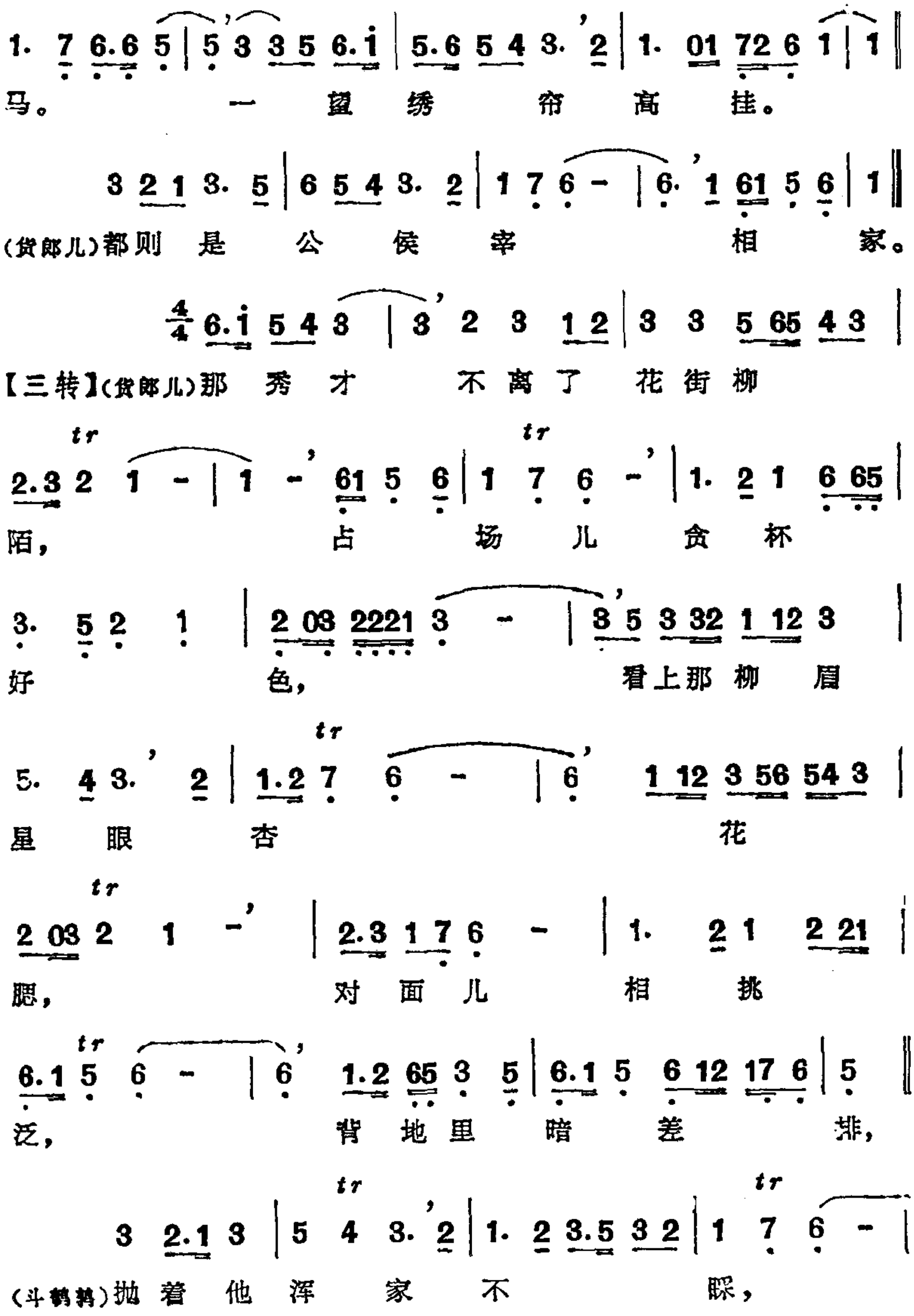
后名《女弹》
元　无名氏

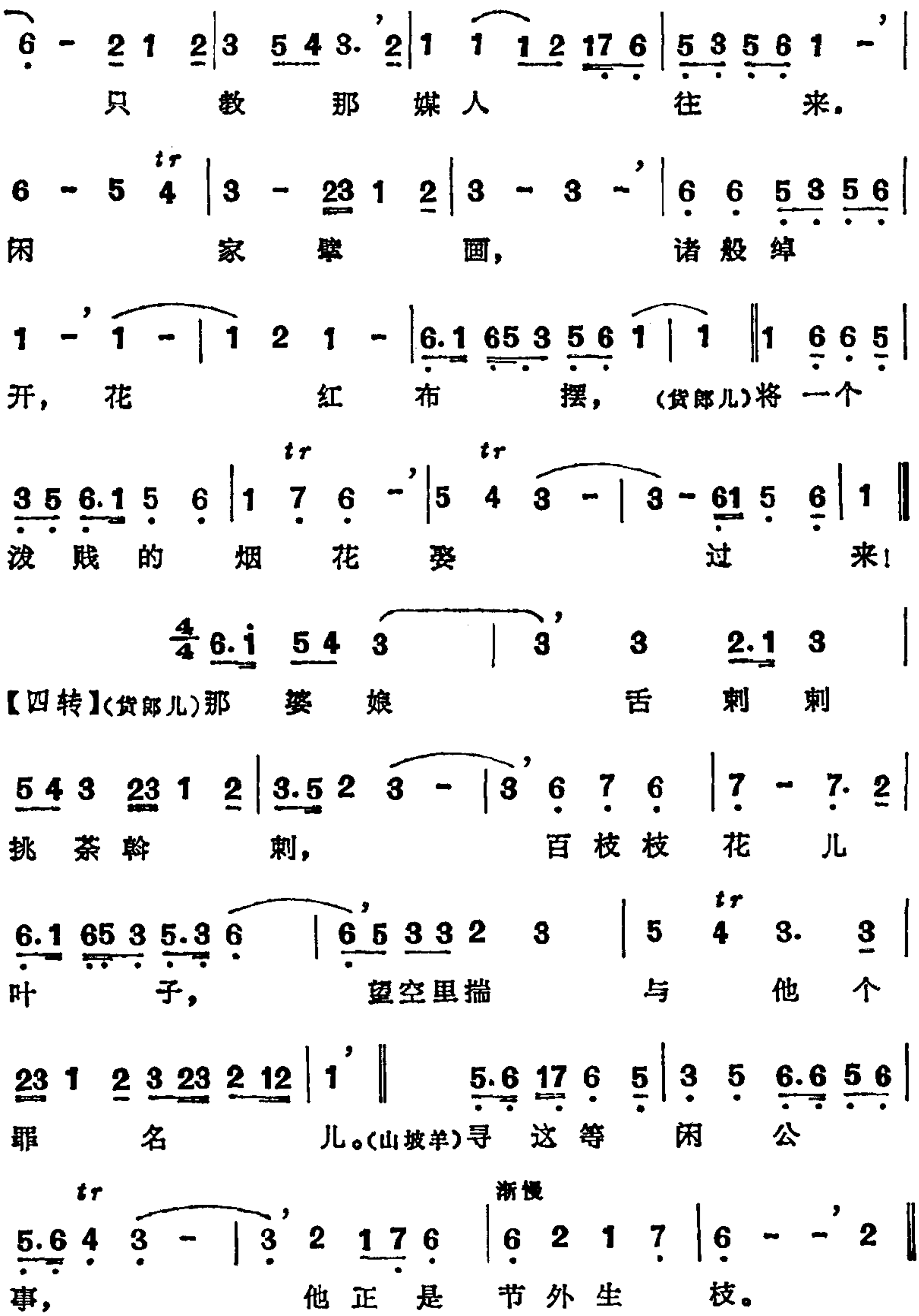
(♭E调) 廿 3　2.1 3' 3　2　3' 5 4 3　3

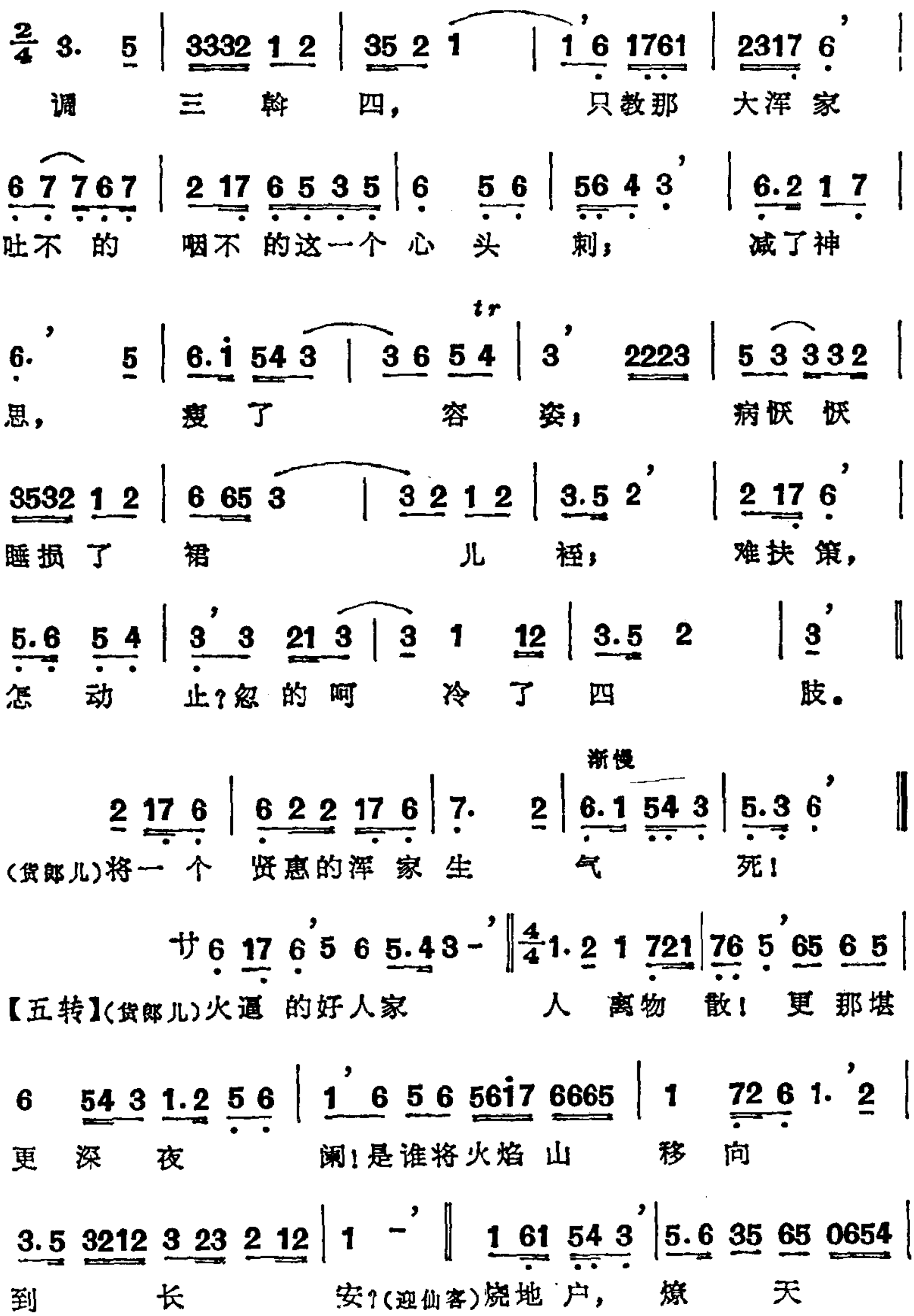
【转调货郎儿】(货郎儿)(旦) 也　不　唱　韩　元　帅　偷　营　劫

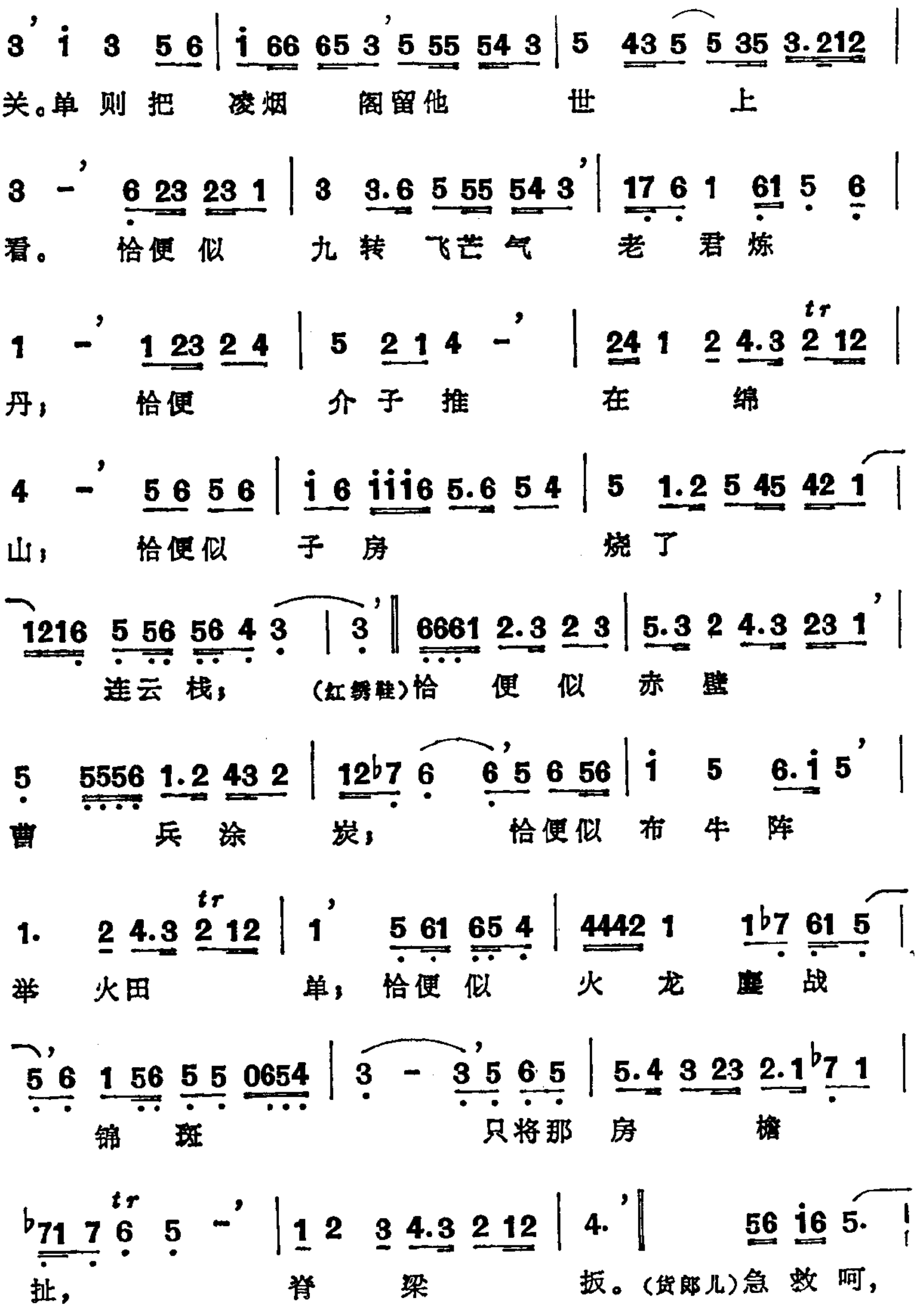
❶见前引文。　❷歌谱主要根据清叶堂编《纳书楹曲谱》正集卷二《女弹》折原谱，同时又参考昆曲清唱派对本套《九转货郎儿》的唱法而翻译。　❸说白部分可参看明臧晋叔编《元曲选》癸集上《风雨像生货郎旦杂剧》。

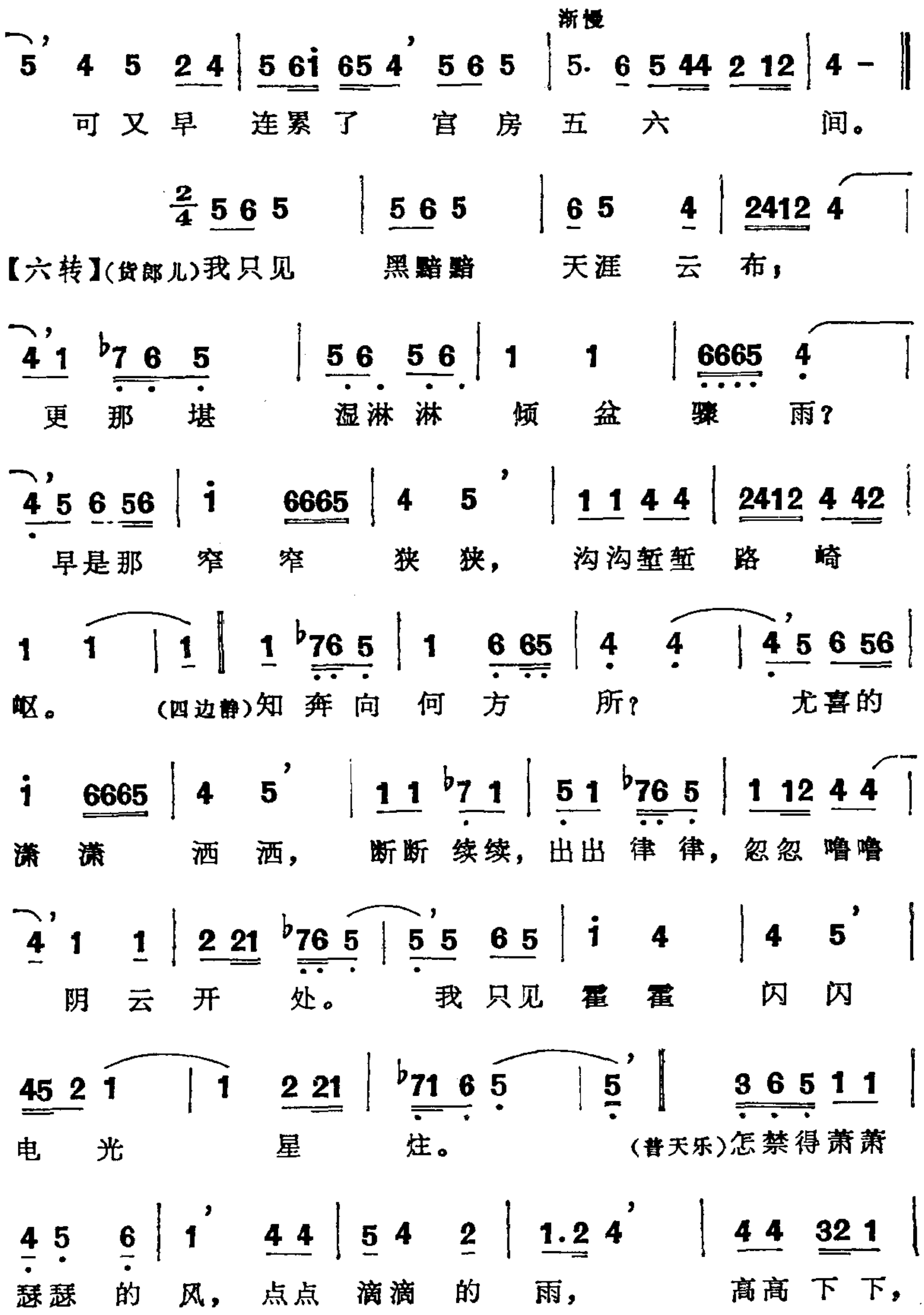

寨，
也不唱汉司马陈言献策，
也不唱巫娥云雨楚阳台，
也不唱梁山泊，
也不唱祝英台；
只唱那娶小妇的长安李秀才。
【二转】(货郎儿)我只见密臻臻的朱楼高厦，
碧耸耸青簷细瓦，
四季里常开不断花。
(卖花声)铜驼陌，纷纷斗奢华。
那王孙士女乘车

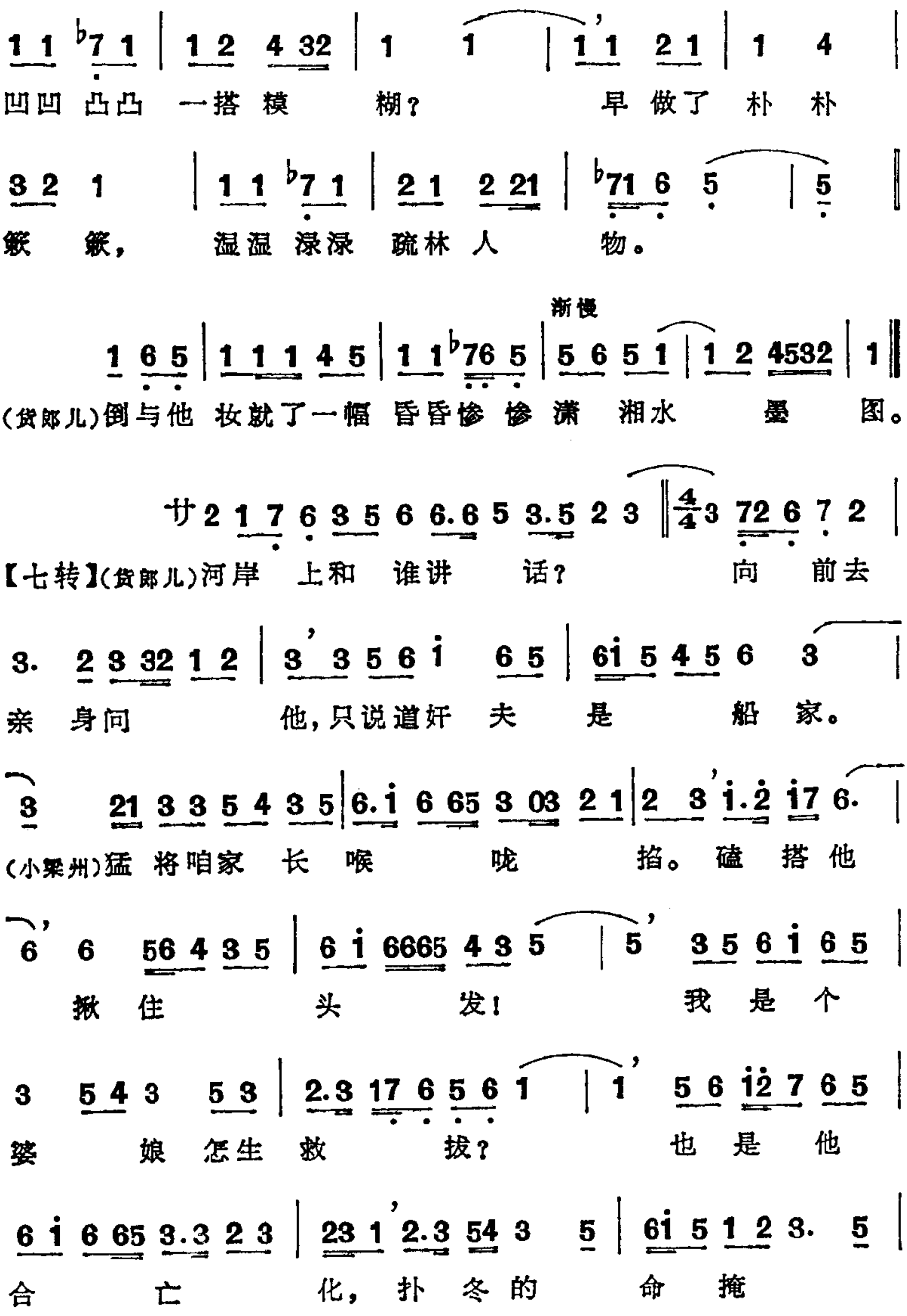

马。 一 望 绣 帘 高 挂。
(货郎儿)都则 是 公 侯 宰 相 家。
【三转】(货郎儿)那 秀 才 不 离 了 花 街 柳
陌， 占 场 儿 贪 杯
好 色， 看上那 柳 眉
星 眼 杏 花
腮， 对 面 儿 相 挑
泛， 背 地 里 暗 差 排，
(斗鹌鹑)抛 着 他 浑 家 不 睬，


只 教 那 媒 人 往 来。
闲 家 擘 画， 诸 般 绰
开， 花 红 布 摆，（货郎儿）将 一 个
泼 贱 的 烟 花 娶 过 来！
【四转】（货郎儿）那 婆 娘 舌 剌 剌
挑 茶 斡 刺， 百 枝 枝 花 儿
叶 子， 望空里揣 与 他 个
罪 名 儿。（山坡羊）寻 这 等 闲 公
渐慢
事， 他 正 是 节 外 生 枝。

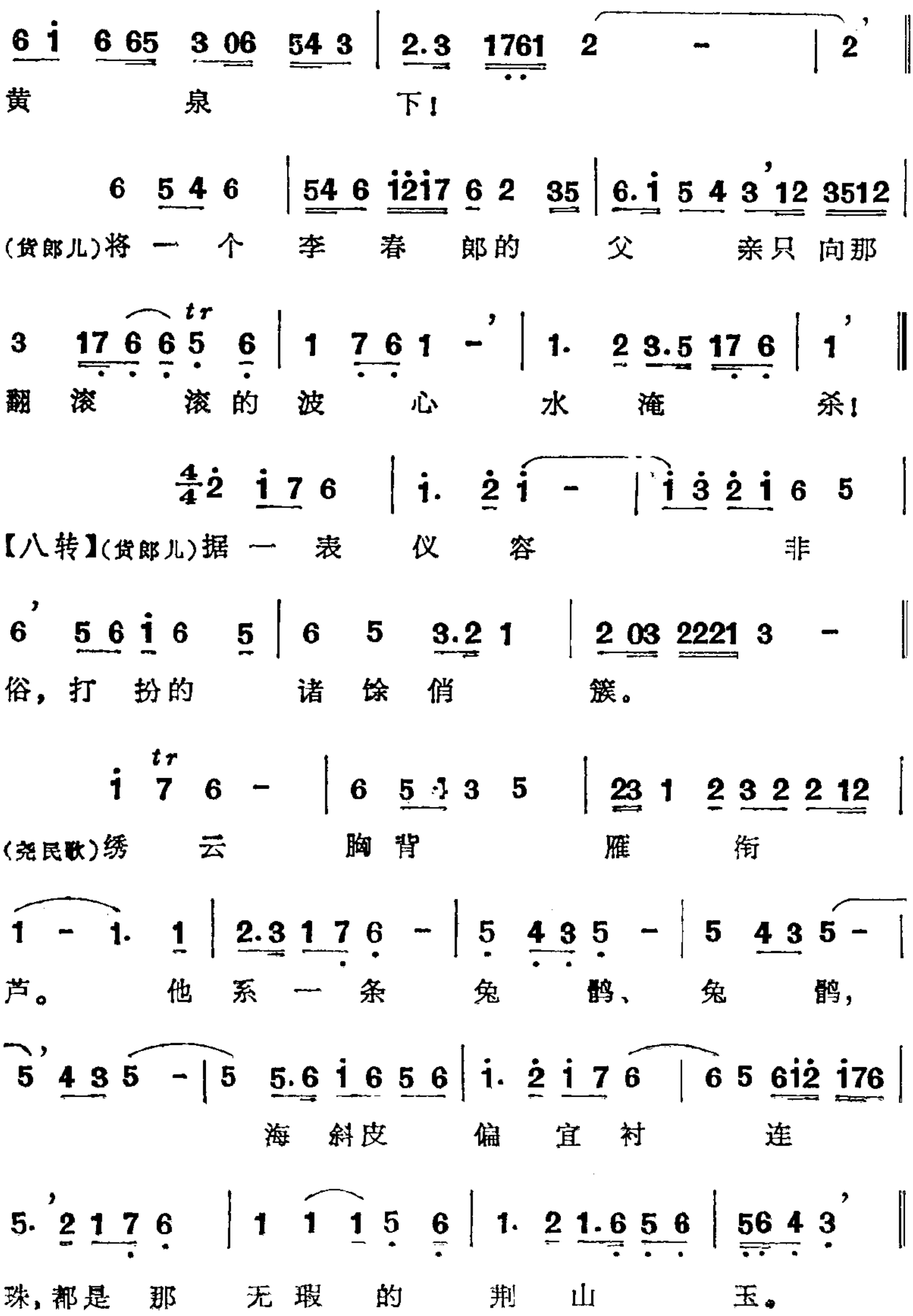

调 三 斡 四， 只教那 大浑家
吐不的 咽不的这一个心头刺； 减了神
思， 瘦了 容姿； 病恹恹
睡损了裙儿袒； 难扶策，
怎动止？忽的呵冷了四肢。
渐慢
（货郎儿）将一个贤惠的浑家生气死！
【五转】（货郎儿）火逼的好人家 人离物散！更那堪
更深夜阑！是谁将火焰山移向
到长安？（迎仙客）烧地户，燎天

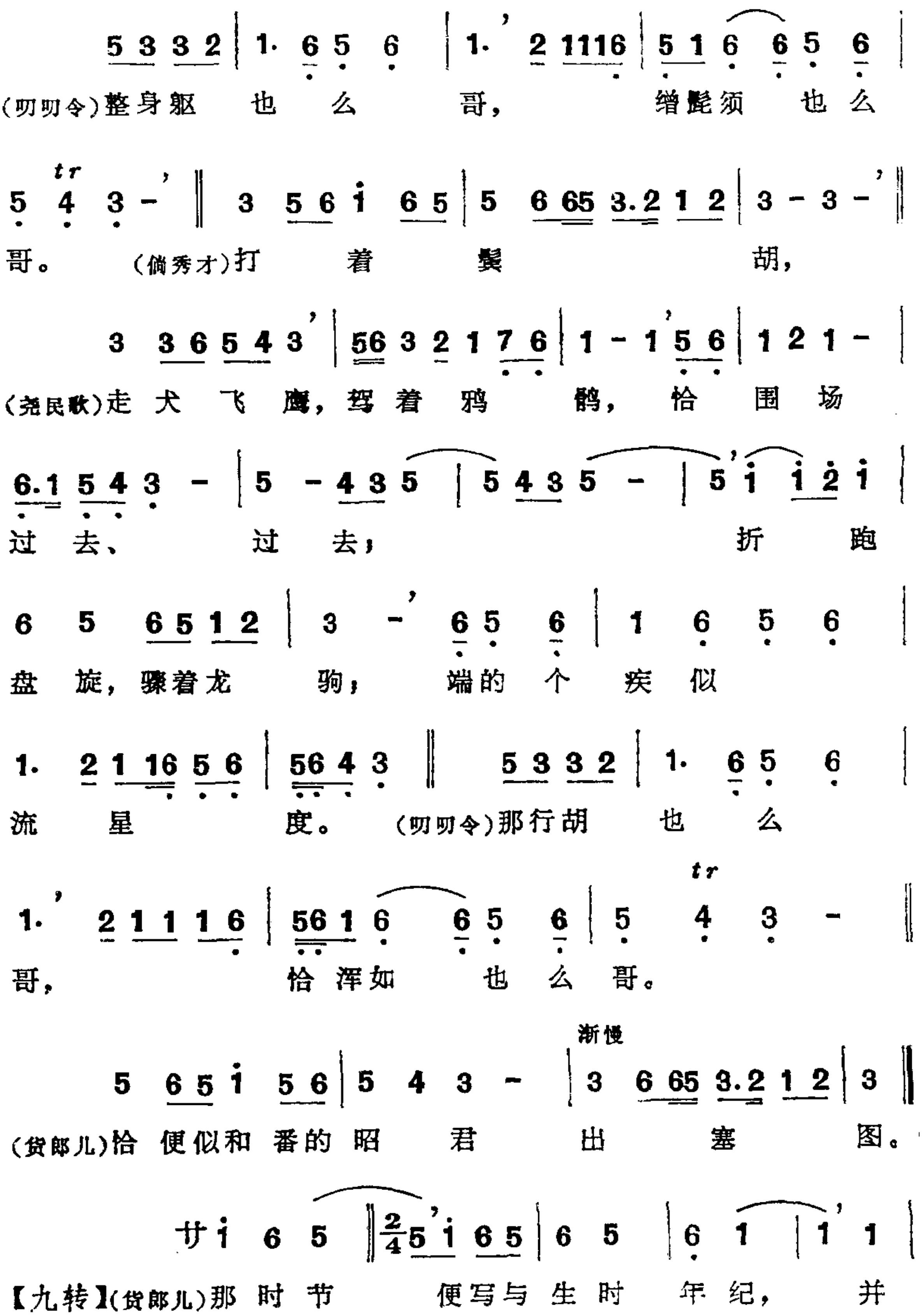

关。单则把 凌烟 阁留他 世 上
看。 恰便 似 九 转 飞芒 气 老 君 炼
丹； 恰便 介 子 推 在 绵
山； 恰便似 子 房 烧 了
连云 栈； (红绣鞋)恰 便 似 赤 壁
曹 兵 涂 炭； 恰便似 布 牛 阵
举 火田 单； 恰便 似 火 龙 鏖 战
锦 斑 只将那 房 檐
扯， 脊 梁 扳。(货郎儿)急 救 呵，


渐慢
可又早连累了官房五六间。
【六转】(货郎儿)我只见黑黯黯天涯云布；
更那堪湿淋淋倾盆骤雨？
早是那窄窄狭狭，沟沟堑堑路崎
岖。(四边静)知奔向何方所？尤喜的
潇潇洒洒，断断续续，出出律律，忽忽噜噜
阴云开处。我只见霍霍闪闪
电光星灶。(普天乐)怎禁得萧萧
瑟瑟的风，点点滴滴的雨，高高下下，

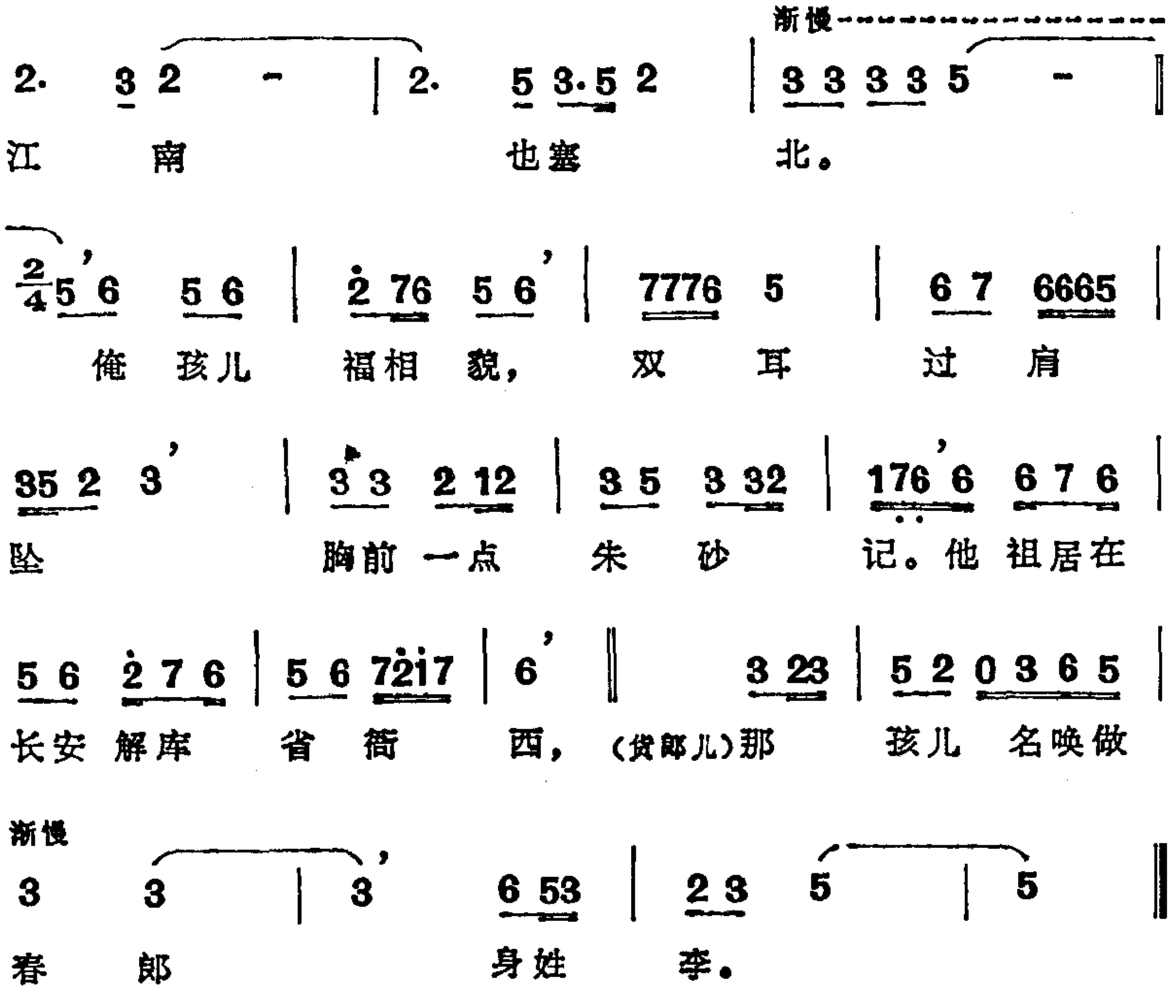


凹凹凸凸一搭模糊？早做了朴朴
簌簌，湿湿渌渌疏林人物。
渐慢
(货郎儿)倒与他妆就了一幅昏昏惨惨潇湘水墨图。
【七转】(货郎儿)河岸上和谁讲话？向前去
亲身问他，只说道奸夫是船家。
(小梁州)猛将咱家长喉咙掐。磕搭他
揪住头发！我是个
婆娘怎生救拔？也是他
合亡化，扑冬的命掩


黄 泉 下！
(货郎儿)将一个李春郎的父亲只向那
翻滚滚的波心水淹杀！
【八转】(货郎儿)据一表仪容非
俗，打扮的诸馀俏簇。
(尧民歌)绣云胸背雁衔
芦。他系一条兔鹘、兔鹘，
海斜皮偏宜衬连
珠，都是那无瑕的荆山玉。


(叨叨令)整身躯也么哥，缯髭须也么
哥。(倘秀才)打着鬓胡，
(尧民歌)走犬飞鹰，驾着鸦鹘，恰围场
过去、过去；折跑
盘旋，骤着龙驹；端的个疾似
流星度。(叨叨令)那行胡也么
哥，恰浑如也么哥。
渐慢
(货郎儿)恰便似和番的昭君出塞图。
【九转】(货郎儿)那时节便写与生时年纪，并


不曾道差了半米。未落笔，
花笺上泪珠垂。(脱布衫)长吁气，呵
软了毛锥，凄惶泪
滴满了端溪。十三年
不知个信息，相别时
恰才十岁。
(醉太平)他如今刚二十，恰便似
大海内沉石。俺在那
洛河岸上两分离，知他在



从上引《转调货郎儿》的音乐，可以看出，这种通过小贩生活中叫声的发展和民间专业说唱艺人的加工而逐渐形成的音乐，已经达到何等艺术的高度。

为了看清《货郎儿》在音乐上前后发展的经验，我们可联系了《货郎儿》、《转调货郎儿》和《九转货郎儿》的关系和区别来谈。

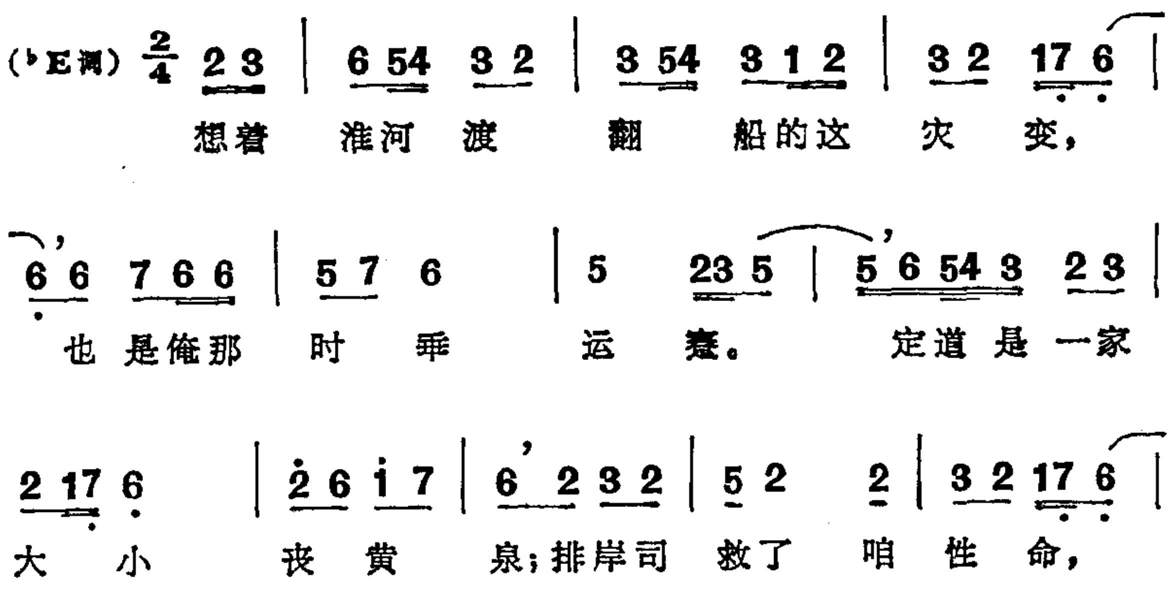
通常所说的《货郎儿》，常是指不转调的、最简单的、比较原始的《货郎儿》形式而言。它是由小贩叫卖声直接发展起来的一个民间歌曲。这个民间歌曲，虽然是比较原始的形式，但其本身却早已有了多种的变异。仅就《九宫大成南北词宫谱》卷三十三所引的三个《货郎儿》体式——那当然不能代表所有的变异形式——而言，

已有相当的不同，其第一体出于元杨显之《临江驿潇湘秋夜雨杂剧》第四折，由六句构成；其第二体出于散曲《金殿喜重重》套，❶由五句构成；其第三体出于元无名氏《杨氏女杀狗劝夫杂剧》第二折，由六句构成。就所用的腔调或音乐语汇而言，三者之间，虽然基本上相同，但在结构上，在前后乐句安排的次序上，在腔调具体处理的细节上，则三者之间，有着相当的差异。前人从歌词的角度也早已注意到这曲可以变动的情形。清李玉在所辑《北词广正谱》（约1650）中，曾说，"此章句字不拘，可以增损。"此曲既然是出于小贩们的口头集体创作，则其以自由发挥为其特点，在多人长期运用中形成多种的变异，是可以理解的。译三曲《货郎儿》的歌谱❷（谱例17—19）如下：

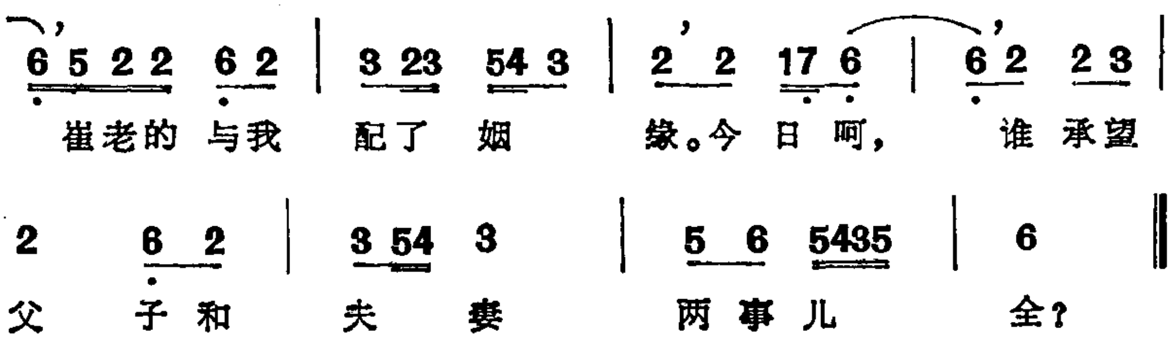
曲例17

货　郎　儿（一）

自元　杨显之
《潇湘雨》第四折



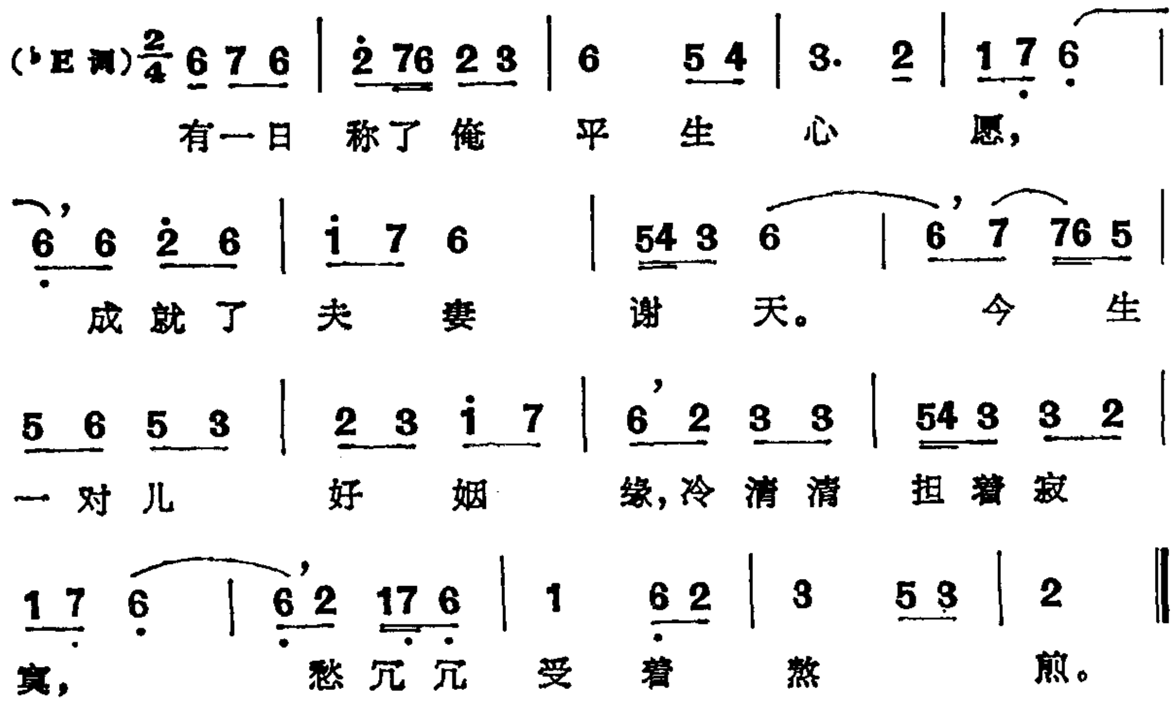
❶全套歌词见雍熙乐府卷二38页起。时代及作者待考。　❷据《九宫谱》卷三三。



曲例18

货郎儿（二）

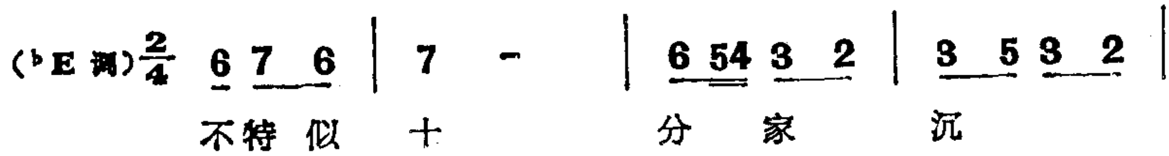
自散曲
《金殿喜重重》套

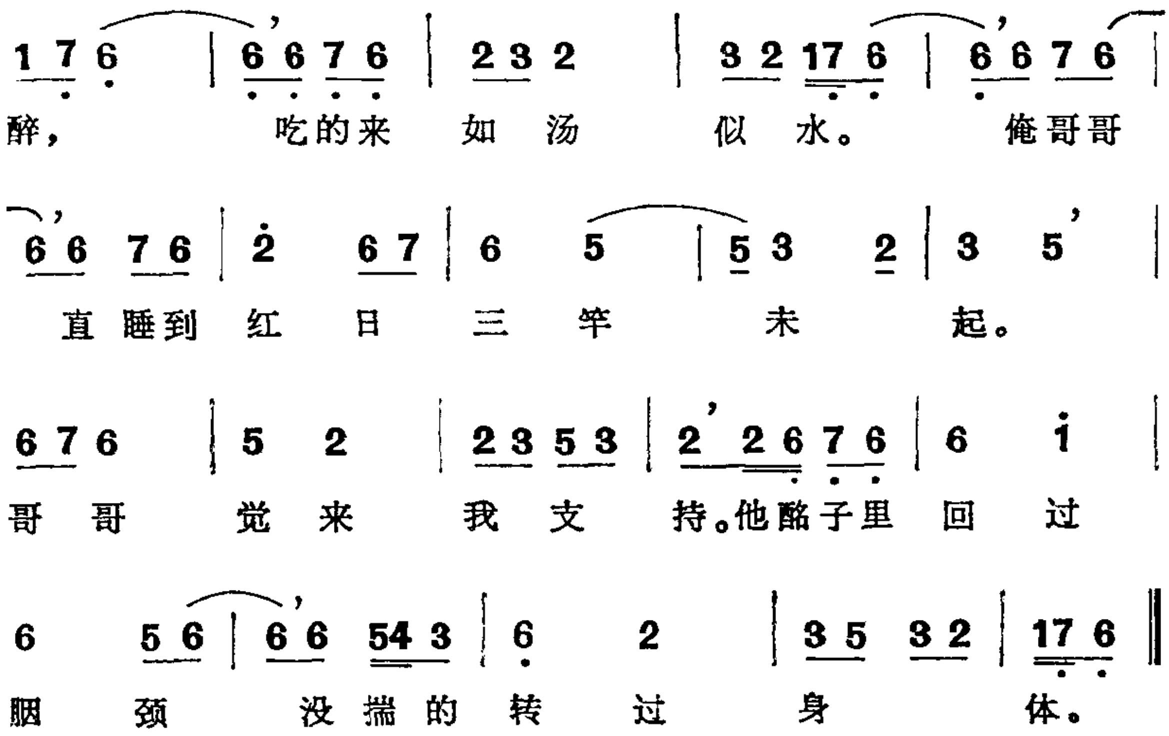


曲例19

货郎儿（三）

自元无名氏
《杀狗劝夫》第二折





《货郎儿》的进一步发展形式，是《转调货郎儿》。这是将《货郎儿》曲牌的乐句，前后分成两个部分，在其间插入了另一个或另几个曲牌，而形成的一种新的结构形式，其结构略如：

《货郎儿》起——另一个或多个曲牌——《货郎儿》尾。

其中起和尾长短不一定相等；一般是起长于尾，而最短的尾，往往只有一句。关于《转调货郎儿》之例，可参看上引《九转货郎儿》自《二转》至《九转》中的任一转。这里所谓“转调”，与现代音乐中所谓“《转调》”，并无共同之处，它是指本曲中间夹用别的曲调而言——所谓“《调》”，是“《曲调》”之“《调》”，而非“《调性》”之“《调》”。

这种形式，一方面借《货郎儿》的前后呼应保持了音乐结构上的统一性，另一方面又借其中部乐曲之可以自由穿插而开拓了音乐变化上的极大可能性。它既符合于增强表达性能的要求，又符合于音乐逻辑发展的要求。特别可以注意的是，这完全是从货郎

的小贩生活中直接创造出来。水浒传所提燕青唱《转调货郎儿》的事，就可以说明此点。在一定的历史条件之下，货郎们在流通日常用品以便利人们的同时，更以其音乐的技能满足人们的一部分文艺享受，的确能为人们所欢迎；而人们的欢迎，反过来又使货郎们对音乐艺术的追求得到了鼓励，而有进一步的发展。货郎的叫卖声之所以终于会发展而成较高的艺术形式，以至能成为一种专业说唱的音乐基础，其过程想来是不简单的。

《转调货郎儿》，也可视为一种曲式发展上的经验看待，根据这一经验，我们非但可以利用《货郎儿》为头尾而有《转调货郎儿》，也可以利用任何别的曲调为头尾而有转调的任何别的曲调。

《货郎儿》的较高艺术形式是《转调货郎儿》，有的则区别地特称之为《九转货郎儿》❶。九转货郎儿是由一个《货郎儿》的本调和八个穿插别的不同曲调的《转调货郎儿》联成一个套曲，其前后非但有节奏上的变化，而且也有着调性上的变化。其结构的形式可简单分析如下：

开始：《货郎儿》本调	
二转：《货郎儿》起——中夹《卖花声》	《货郎儿》尾
三转：《货郎儿》起——中夹《斗鹌鹑》	《货郎儿》尾
四转：《货郎儿》起——中夹《山坡羊》	《货郎儿》尾
五转：《货郎儿》起——中夹《迎仙客》、《红绣鞋》	《货郎儿》尾
六转：《货郎儿》起——中夹《四边静》、《普天乐》	《货郎儿》尾
七转：《货郎儿》起——中夹《小梁州》	《货郎儿》尾
八转：《货郎儿》起——中夹《尧民歌》、《叨叨令》、《倘秀才》	《货郎儿》尾
九转：《货郎儿》起——中夹《脱布衫》、《醉太平》	《货郎儿》尾

二转至九转各转间所插曲牌名称，系根据《北词广正谱》注入。这

❶如对谱例17所引同一套曲调，《纳书楹曲谱》称之为《转调货郎儿》，但《北词广正谱》与《九宫大成南北词宫谱》则称之为《九转货郎儿》。

些曲牌，各自有着许多变体；本谱中所用这些曲牌的变体，与其他变体相比较，有的在曲调和歌词上，仍有相似的关系可以显然看出，有的则相差极大，以致不易辨别。《九宫大成南北词宫谱》的编者不主张注出牌名。他说：

> "其《九转货郎儿》，考《元人百种》，一转至九转，皆不作集调。按诸谱皆以第一转为正格，余皆以本调起，以尾句收，而中注高宫、中吕等曲——所注牌名，或同或异，终未画一。今细为考查，句法与所注牌名，皆不甚相合，与其分晰不当，何如阙疑？故将所注小牌名，概为削去。"

《九宫谱》编者削去小牌名，虽然有其郑重的一面，但小牌名一经削去，《九转货郎儿》各转曲式如何形成的迹象，便随之消灭。因之又造成了更加重大的缺陷。作者认为，即使由于长期集体创作的过程中，同一曲调不断产生变体，各个变体，脱离其共同的基础形式渐远，以至难于捉摸其与原来形式之间的关系，我们仍然可以根据较早的记载，承认此种关系之存在，从而明确某些曲式结构的特点。其次，从变体之多样与悬殊，正可以看出，过去劳动人民对某些曲调之运用，是何等的自由与灵活，它们所加进的创作努力是何等的多。第三，特别应该注意的，是过去宫调谱的编者，为了强调格律的重要性，往往只介绍形式上比较有定的少数例子，而排斥变化较大的、更多的例子。我们应该考虑到他们的这种偏向；在注意他们所指出的格律的同时，我们更应该特别注意到他们所经常忽略的突破格律的部分。因为，在实际的发展中，在起作用的，不仅有相当有定的形式便于共同参考，而且特别重要的，还有着形式上的种种变化和突破；正是由于后者，所以，从以前不同时代的不同乐种——如歌舞、艺术歌曲、说唱、戏曲等中间所产生的许多曲牌，可以经过了适当的加工变化而适于在后来别的乐种中，以不同的风格，描写另一些内容和题材。在服从不同内容的要求的时候，形

式不可能保持不变。对于曲牌的研究，只有包括了定型和变异的两个方面，才可能说明它在实际运用中间所体现的全部的规律。前人注意格律已经足够充分，甚至有些过分了，我们正应纠正其偏向，补救其不足，在曲牌变异的规律方面，作更多的探求。

试从内容和形式两方面，将前引《九转货郎儿》曲例，作简单的分析如下：

第一段在♭E，第一调性中用散板的节奏，点出说唱的题目，曲调开始比较平稳，到了最后点出本题的一句，方才有着力描写的意味。

二转调性不变；用一板三眼节奏，点出地点，描摹长安富丽景象；纯粹是客观的描写；曲调上并不露出唱者个人的感情。

从三转起叙述人物故事。三转叙述李秀才娶娼妓张玉娥事；调性不变，仍用一板三眼节奏；曲调渐有批判的意味，特别末了一句，更带有严厉谴责的神情。

四转叙述张玉娥如何搬弄是非，气死李妻。中间从叙述李妻受气情事的歌句开始，随着情绪的发展，节奏改用一板一眼；曲调渐渐紧张起来。

五转叙述李家火烧情形，节奏又用一板三眼；旋律的进行，流丽而奔放，与描写火势奔腾的要求相称；中间转入♭A第二调性——调性的转变，又增加了音乐的表现力量。

六转叙述在倾盆雷雨之下，李秀才全家急忙逃遁的情形，第二调性得到进一步肯定，节奏用一板一眼；叠字连篇的歌词，配上一气呵成、气势磅礴而又带有凄凉意味的音乐，极适于表达此时紧张悲惨的故事内容。

七、八转回想假船夫谋害李秀才时候的凶暴情景，以及拈各千户在收买义子时候的风度精神；在一板三眼的缓慢节奏中，转回♭E第一调性；曲调凝重沉着，富有回忆深思的况味。

九转叙述当时出卖孩子的情形；先在一板三眼节奏中，抒写与孩子离别前后的感情；中间用一句散板抒写含泪作书时的难过心情；曲调基

本上转入了♭B，第三调性。入后在说明孩子的特点和点清李春郎的姓名之时，节奏忽然转快，用一板一眼，以表达这位演唱者而兼当事人——故事中的奶妈，在想借述说故事触动春郎的时候，是怀着何等急迫的心情。

可以看出，《货郎儿》发展到《九转货郎儿》的时候，它已经有了相当高级的艺术形式，它已经有了相当充分的表达性能。从货郎旦中的《九转货郎儿》来看，它的确可以算得是艺术性相当高的一个优秀作品。《货郎儿》在元代能以一种独立的说唱音乐出现，而且得到群众的欢迎，可以说，是长期集体创作的结果。

元代有着说唱《货郎儿》；同时，就在元代，《货郎儿》的曲调也已被《杂剧》所吸收，而逐渐在戏剧音乐中间起出它的作用。在《九转货郎儿》被用于戏剧里的说唱场面之时，说唱场面仅为一折戏剧中间的一个构成部分，它的前面和后面，还可以另外加一些曲调；如在《货郎旦》第四折中，《九转货郎儿》之前，加用了南吕《一枝花》和《梁州第七》，以叙述剧中说唱角色的身分和特长，在《九转货郎儿》之后又用《煞尾》叙述了报冤团聚的圆满结果。这样，整套《九转货郎儿》就又成了整套戏曲的中间部分。这种新的曲式的形成，又与戏剧音乐的新的要求不能分开。

【(三)陶真】 宋代农村流行的说唱音乐《陶真》，元代仍很流行；但在音乐形式上又有所发展，在原来七字句的歌词中间，又穿插进了《莲花落》的和声。元末高明《琵琶记》❶ 第十七出《义仓赈济》有净扮李社长与丑扮都官的一段对白。净云：

"……只有第三个孩儿本分，常常捋去了老夫的头巾，激得我老夫性发，只得唱个《陶真》。

(丑云)呀！《陶真》怎的唱？(净云)呀：到被你听见了。也罢，我唱，

❶据明容与堂刊本《李卓吾批评琵琶记》，《古本戏曲丛刊》初集本。

你打和。(丑云)使得。

"(净云)孝顺还生孝顺子,(丑云)打打哈莲花落,

(净云)忤逆还生忤逆儿(丑云)打打哈莲花落。

(净云)不信但看檐前水,(丑云)打打哈莲花落,

(净云)点点滴滴不差移(丑云)打打哈莲花落。"

【词话】 宋人称说唱和戏剧通用的底本为"话本",元人则称同类的底本为"词话"。"词话"这名称,最早见于元完颜纳丹等纂《通制条格卷》二十七《杂事》:❶

"至元十一年(1274) 十一月中书省大司农司呈:河北河南道巡行劝农官申:顺天路束鹿县、镇头店聚约伯人,般唱《词话》,社长田秀等约量断罪外,本司看详:

除系籍正色乐人外,其余农民、市户、良家子弟,若不务正业,习学《散乐》,般唱《词话》,并行禁约。都省准呈。"

这禁令又见于《元史》卷一〇五《刑法志》四:

"诸民间子弟,不务正业,辄于城市坊镇演唱《词话》、教习杂戏,聚众淫谑,并禁治之。"

在大都附近农村小市镇——镇头店中,听众竟有百人左右之多,可见《词话》在当时曾得到人民群众如何地爱好。说"般唱",说"演唱",可见元代的《词话》,仍和宋代的《话本》一样,是在说唱和戏剧两方面通用的底本。人民如此地爱好,统治者禁得如此地严厉,可见《词话》对当时的阶级斗争,有其一定的作用。

元代的《词话》底本,究竟有那些,现在已不容易考查出来。郑振铎在其《明清二代的平话集》一文中如此说:

"元代的作品颇不易分别得出。这一个时代,乃是上承宋人(讲说《平话》之风当犹存在),下开明代(文人拟摹之作似亦有之)的,其作品并

❶王晓传辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》(1958年 作家出版社出版)4页。

无特殊的时代色彩，有时既可上列于宋，有时亦可下挤于明，故元人所做的《话本》，我们虽相信其必甚多，却终于不能举出一篇来。”（《中国文学研究》第二卷387页）

《话本》在元代没有得到文人的重视，恐怕也是它线索不清、随时散失的原因之一。但无论如何，关于它之曾有多本存在而且曾起过重要的社会作用，则仍是可以确信无疑的。

第二十二章　杂　剧

一、杂剧和散曲概述

在宋、金时代已经发展到相当高度的北方杂剧，在公元1234年蒙古军灭金之后，在北方蒙古奴主的统治地区，包括其前西夏和金的统治地区在内，随着都市经济的畸形发展，呈现出特殊繁荣的景象，达到了它历史上发展的最高峰。与此同时，从《杂剧》的繁荣，又派生出与之紧密相关的《散曲》形式的出现。

【《杂剧》同《散曲》的区别和关系】《散曲》不同于《杂剧》而又与《杂剧》有着源流关系。《杂剧》是由"曲"(演者所唱的歌曲)、"白"(演者的说话)和"科"(演者在舞台上的动作)三者结合而成的一种总合的戏剧艺术形式；《散曲》则没有科、白，而仅是一种歌曲形式。在内容上，《杂剧》总有一个用代言体表达的完整的故事情节，《散曲》则较多是表达作者个人思想感情的抒情歌曲；另外也有一些从旁观者的角度述说故事情节的叙事歌曲。在形式上，《杂剧》常是由几套歌曲联成的一个完整的剧本，《散曲》则长短不一，有时是由若干曲联成的一套，称为"套数"，有时仅是一个单个的曲牌，称为"小令"。元《燕南芝庵唱论》❶中说：

"成文章曰乐府；有尾声名套数；时行小令唤叶儿。"所谓乐府，大概是指由几套联成的长篇《杂剧》或《散曲》而言。但联套的《散曲》是很少

❶燕南芝庵的真实姓名已不可考。但《唱论》最初附刊于元杨朝英所编的《阳春白雪》卷首。由此可以推知，他是元至正(1341——1368)以前的人。

见的；常见的还是《套数》和《小令》。

【锺嗣成《录鬼簿》】 我们今天对元代的《杂剧》和《散曲》的发展情形能够有一个相当具体的概念，不能不归功于元锺嗣成（约1279—1360）。他在所著《录鬼簿》二卷（初稿成于1330）中著录了元代的戏曲、散曲作家150多人，《杂剧》作品名目400多种。此书依《杂剧》、《散曲》作家的社会地位和时代先后，用七个标题，分别排列：

（一）“前辈已死名公，有乐府行于世者”。

（二）“方今名公”。

（三）“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”。

（四）“方今已亡名公才人余相知者”。

（五）“已死才人不相知者”。

（六）“方今才人相知者”。

（七）“方今才人闻名而不相知者”。

【三个时期】 王国维根据锺氏原著材料，将这些作家分为三个时期：❶

第一期为“蒙古时代”(1234—1279)：由蒙古灭金，占有中原，至世祖忽必烈灭掉宋朝，统一全国为止；包括《录鬼簿》中“前辈已死名公”和“前辈已死名公才人”两类。

第二期为“一统时代”(1279—1340)：即元代前期，自元代统一全国至后一个至元末年❷为止；包括“方今已亡名公才人”和“已死才人”二类。

第三期为至正时代(1341—1368)：包括“方今名公”、“方今才人相知者”和“方今才人闻名而不相知者”三类。

❶王国维《宋元戏曲考》。　❷元有两个至元年代：前一个至元年代为1264—1294；后一个至元年代为1335—1340。

将《录鬼簿》所列作家的时代及生地列表于下:❶

地 \ 时		第一期(1234—1279)		第二期(1279—1340)		第三期(1341—1368)	
今省名	元地名	作者	剧本数	作者	剧本数	作者	剧本数
河北省	大都	关汉卿*	58				
		庾吉甫	15				
		马致远*	12				
		王实甫*	14				
		王仲文*	10				
		杨显之*	8				
		纪天祥*	6				
		费唐臣	3				
		张国宾*	3				
		梁进之	2				
		孙仲章*	2				
		赵明道	2				
		李中子	2				
		石子章*	2				
		李宽府	1				
		费君祥	1				
		李时中	1				
	涿州	王伯成*	2				
	真定	白仁甫*	15			董君瑞	0
		李文蔚*	12				
		尚仲贤*	10				
		戴善府*	5				
		侯正卿	1				
		史九散人	1				
		江泽民	1				
	保定	李好古*	3				
		彭伯威	1				

❶据《楝亭藏书十二种本》,去掉属于金代的董解元一人;另据《天一阁》本加张云庄、奥殷周、赵伯宁、王元鼎、刘士常、虞伯生、元化间等七人。共计158人。

地＼时		第一期(1234—1279)		第二期(1279—1340)		第三期(1341—1368)	
今省名	元地名	作　者	剧本数	作　者	剧本数	作　者	剧本数
河北省	大名	李进取 陈宁甫 王和卿	3 1 0	宫天挺*	6		
	永清	史天泽	0				
	蒲阴	杨西庵	0				
	易州	张洪范	0				
	武安	胡紫山	0				
	大兴			曾　瑞*	1		
	宛平					郝新庵	0
山西省	平阳	石君宝* 于伯渊 赵公辅 狄君厚* 孔文卿* 阎彦举	10 6 2 1 1 0	郑光祖*	17		
	太原	李寿卿* 刘唐卿	10 2	乔吉甫*	11		
	西京	吴昌龄*	9				
	绛州	李行甫*	1				
	雁门					萨天锡	0
	秀容					元好问	0
陕西省	京兆	红字李二	3				
山东省	东平	高文秀* 张时起 顾仲清	32 4 2	赵良弼 陈无妄 李显卿	1 0 0	王继学	0

地＼时		第一期(1234—1279)		第二期(1279—1340)		第三期(1341—1368)	
今省名	元地名	作者	剧本数	作者	剧本数	作者	剧本数
山东省		张寿卿* 徐子方	1 0				
	济南	武汉臣* 岳伯川* 杜善夫	10 2 0				
	棣州	康进之*	2				
	益都	王廷秀	4				
	章丘	刘中菴	0				
	汶上					曹子贞	0
河南省	彰德	郑廷玉* 赵文殷	23 3				
	汴梁	赵天锡 陆显之	2 1				
	洛阳	姚守中	3				
(东北)	(女真)	李直夫*	11				
安徽省	亳州	孟汉卿*	1				
浙江省	杭州			金仁杰* 范　康* 沈　和 鲍天佑 陈以仁 周文质 范居中 施　惠 黄天泽 沈　拱 吴本世	7 2 5 8 2 4 0 0 0 0 0	秦简夫* 萧德祥* 王　晔* 王仲元 陆登善	5 5 3 3 2

时 地		第一期(1234—1279)		第二期(1279—1340)		第三期(1341—1368)	
今省名	元地名	作　者	剧本数	作　者	剧本数	作　者	剧本数
浙江省				胡正臣 俞仁夫	0 0		
	湖州	赵子昂	0	张以仁	0		
	温州	卢疏斋	0			黄公望	0
	庆元					张可久	0
						汪勉之	0
	嘉兴					徐再思	0
	衢州					曹明善	0
江苏省	江南			贯酸斋	0		
	松江			李用之 顾廷玉	0 0	顾德润 钱　霖	0 0
	扬州			睢景臣	3	张鸣善	2
	建康			廖　毅	0		
	仪真					孙子羽	1
江西省	饶州					赵善庆	5
	瑞州	刘秉忠	0				
	南昌					曹以斋 虞伯生	0 0
湖南省	平江					吴　朴	0
	攸州	冯海粟	0				
湖北省	黄冈	滕玉霄	0				
广西省	柳城	姚牧庵	0				

时／地		第一期（1234—1279）		第二期（1279—1340）		第三期（1341—1368）	
今省名	元地名	作　　者	剧本数	作　　者	剧本数	作　　者	剧本数
未　详		赵子祥	3	王思顺	0	吴仁卿	4
		李　郎	2	苏彦文	0	屈子敬	5
		商正叔	0	屈彦英	2	高克礼	0
		阎仲章	0	李齐贤	0	王　庸	0
		张子益	0	刘宣子	0	朱　凯*	2
		盍志学	0			高可通	0
		不忽木	0			李邦杰	0
		张　九	0			高安道	0
		荆汉臣	0			刘时中	0
		陈草庵	0			李溉之	0
		张梦符	0			马昂夫	0
		陈国宾	0			班恕斋	0
		马彦良	0			冯雪芳	0
		白无咎	0			张云庄	0
		邓玉宾	0			奥殷周	0
		曹光辅	0			赵伯宁	0
						王元鼎	0
						刘士章	0
合计内	杂剧 (1)散曲等	85人 56人，剧本 29人	348	31人 13人，剧本 18人	69	42人 11人，剧本 31人	37

二、杂剧的发展

【《杂剧》的产生、发展高峰与衰落问题】　关于我国戏剧艺术的确立与发展，论者大都以残存剧本之有无、多少为唯一根据。因

---

*表示其剧本尚有传于今者。①据锺嗣成所用的名词，有"乐章""词章"，"乐府"、"隐语"、"小曲"、"南北腔"，等，这些，后人统称为散曲，以有别于包括歌唱、说白和动作的戏曲。

宋代杂剧无留存之剧本，就断定它还不成其为真正之戏曲。他们一方面断言无剧本留存的宋《杂剧》为非真正之戏曲；另一方面，又把幸有极少数残本留存的《南戏》，提到不适当的高度，视为“第一朵戏曲之花”。作者以为，这种看法，是不很适当的。前在第十九章的《结语》中曾提出四点理由，说明戏剧音乐在宋代已有高度发展。现在在对元代《杂剧》、《散曲》作家作了一番统计之后，又想提出几个问题。

第一、在第一期中，蒙古政权开始在中原地区建立；其时南宋政权仍继续存在。这时候，北方文人中间对《杂剧》的创作最为活跃，一下子就达到了它历史上的最高峰。一个具有高度水平的艺术，其高峰的出现，会不会如此突然？这是第一个问题。

第二、这时期存在的作品，其所运用的曲牌，其所采取的结构形式，几乎完全相同。它们之间共同遵守的、统一的“成规”，何自而来？即使把对于别种音乐的借鉴估计在内，仍然可以问：在广泛的《杂剧》作品中，这种成规，可能不可能一下子形成，又一下子得到如此普遍的肯定？这是第二个问题。

第三、第一期，《杂剧》在元代文人间最盛的时期，为时仅四十六年；自此以后，就开始显出它衰落的趋势。对这样一个艺术，能不能设想它的新生和衰落过程，仅仅在短短的四十六年之间？这是第三个问题。

第四、从历史看来，我国音乐文化的发展，从来没有脱离过政治的影响。政治中心较前、较长时期是在北方。随着政治势力之南及，政治中心之南移，音乐文化也往往受动推移，现出由北而南发展中心迁移的倾向。春秋、战国时代，先有《诗经》后有《楚辞》。汉、魏、六朝时代，先有《相和歌》，后有《清商乐》。元代《杂剧》，第一期四十六年主要是在北方发展；第二期六十一年和第三期二十

八年主要是在南方发展。会不会两宋戏剧的发展，独独与政治影响无关，南方《戏文》的发展独独先于、高于北方的《杂剧》？这是第四个问题。

对这四个问题，作者是倾向于作否定的回答的。前面曾从宋代《杂剧》的本身提出四点，说明《杂剧》在宋代，已达高度发展的阶段；这里从元代《杂剧》在时期前后，地域南北的发展关系之间，提出四个问题，企图说明我国北方《杂剧》的主要发展时期不是在元代，而是在元代之前。这种看法，也许不一定正确。但作者仍愿意把它提出来，以引起在这一问题上更多同志的注意和争论。

【元《杂剧》的发展情况】 元代是我国历史上空前黑暗的时代。尖锐的阶级矛盾和民族矛盾，成为《杂剧》空前发展的主要动力，并且为《杂剧》的创作提供了丰富的内容。都市经济的畸形发展，为《杂剧》的流行准备了物质环境，同时也将市民阶层的思想感情注入于《杂剧》作品之中。文人受到统治者的歧视和迫害，与广大人民同其命运；他们和艺人在一起，深入民间，从事《杂剧》的创作，对《杂剧》的充实和提高，起出了重大的作用。在中国历史中，北方《杂剧》发展的最高峰所以出现在元代的初期，是有其原因的（图 128　山西芮城元代石椁上线刻戏剧畫拓本及摹本）。

《杂剧》在元代的变迁趋势，前后不同。在第一期中，杂剧的作家有 56 人，其生地大都在北方，其作品之可知者有 348 本。在三个时期中，第一期的作家最多，作品最多，其作品之流传到今天的也最多。这可能与元代初期，接近政治中心的地区，其阶级斗争和民族斗争之特别尖锐有关。到了第二期，杂剧作家减至 13 人，作品减至 69 本；到了第三期，作家减至 11 人，作品减至 37 部。后两期的作者，南方人居多，尤以杭州为最多。所以，《杂剧》在元代的发展情况，从前后时间上说来，是由盛而衰，由高峰而下降；从地域

上说来，其创作活动的中心，是由北而南。北方以大都为中心，南方以杭州为中心。剧本的刊印，也以两地为最多。例如，在《古今杂剧》中就有以下一些标明"大都"和"杭州"的剧本：

大都新编《关张双赴西蜀梦》　（第一册），
大都新编《楚昭王疏者下船》　（第一册），
大都新编关目《公孙汗衫记》　（第三册），
大都新编关目的本《东窗事犯》　（第四册），
古杭新刊的本《关大王单刀会》　（第一册），
古杭新刊的本《尉迟恭三夺槊》　（第二册），
古杭新刊的本关目《风月紫云庭》　（第二册），
古杭新刊关目的本《李太白贬夜郎》（第三册），
古杭新刊关目《霍光鬼谏》　（第四册），
古杭新刊关目《辅成王周公摄政》　（第五册），
古杭新刊《小张屠焚儿救母》　（第五册），

随着元代后期，经济中心的南移，政治和文化影响的南及，在北方已有更高发展的《杂剧》，自南宋以来，又一次带着已有的新的经验流播到南方，在我国戏曲历史的发展中产生中非常重要的作用。略举数端如下：

1、首先，北方《杂剧》的南流，引起了《杂剧》新创作在南方地区的活跃。

2、其次，在南北戏曲音乐的交流中间，在南方，又产生了"南北调合腔"的新的戏曲音乐形式❶。

3、第三、最重要的，是推动了南方戏曲的进一步发展。元明间南方《传奇》的兴起，明代兼收南北曲的昆曲声腔的丰富，都和元代北方《杂剧》的发展及其流播情形不能分开。

---

❶《录鬼簿》卷下："沈和：和字和甫，杭州人。能词翰，……兼明音律。以南北调合腔，自和甫始；如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。……江西称为'蛮子关汉卿'者是也。"

在这种看法中间，丝毫没有排斥我国各地戏曲各自多源发展的意思。各地人民，各自有他们的创造能力，即使在程度上可能有所不同；北方的《杂剧》，南方的《戏文》，在一定期间，在未有接触机会之前，很可能分头产生，分头发展，而不生关系。但这种情况，不一定能保持不变。等到一经接触，通过经验的交流，就又可能相互影响，各自进入多少不同于其前的新的境界。在相互的关系中间，则很可能，发展已达较高阶段的剧种，其影响其他剧种，更为有力。作者认为，北方《杂剧》，在宋代已达较高的发展阶段；它对于南方《戏文》的发展，在南宋和在元代，曾两度产生过比较显著的促进作用。

【杂剧剧目、剧本和曲调的保存情况】 元《杂剧》的剧目，据元锺嗣成《录鬼簿》所著录，有458本；据明初朱权《太和正音谱》所著录，有535本。现存剧本已被发现的，约有170种左右，散见于《元曲选》、《元刊杂剧三十种》、《元明杂剧》、《孤本元明杂剧》、《阳春奏》、《柳枝集》、《酹江集》、《改定元贤传奇》等戏曲集中。已发现之剧本，远比已知之剧目为少。这是一种情形。若从音乐的角度去找曲调，则又可见得，今天所能得到的元代《杂剧》的曲调，又远比已发现的剧本为少。这是第二种情形。据初步不完全的统计，现存确知其为元代《杂剧》之尚有乐谱者，约有以下一些折数和曲数：

元杂剧现存乐谱一览表❶

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
bái pǔ	白朴,字仁甫(生 1226)	
	《梧桐雨》第一折仙吕另曲:	
	《油葫芦》,"报接驾的宫娥且慢行"	《九宫》·五·10
	《醉中天》,"龙麝焚金鼎"	《九宫》·五·21
	《忆王孙》,"瑶阶月色晃疏棂"	《九宫》·五·23
	《醉中天》,"我把你半弹的肩儿凭"	《九宫》·五·21
	《梧桐雨》第二折中吕(全)	《九宫》·一四·3
	《梧桐雨》第三折双调另曲:	
	《风入松》,"止不过凤箫羯鼓间琵琶"	《九宫》·六六·4
	《胡十八》,"似恁地对咱"	《九宫》·六六·32
	《太清歌》,"不想你马嵬坡下今朝化"	《九宫》·六六·22
	《梧桐雨》第四折正宫(全)	《九宫》·三四·5
	《墙头马上》第二折南吕另曲:	
	《菩萨梁州》,"是这墙头掷果裙钗"	《九宫》·五二·22
	《墙头马上》第三折双调另曲:	
	《梅花酒》,"你毒肠狠切"	《九宫》·六五·72
	《墙头马上》第四折中吕(全)	《九宫》·一四·23
	《东墙记》第四折越调另曲:	
	《东原乐》,"这厮是关人的机见"	《九宫》·二七·25
	《绵搭絮》,"深闺静悄"	《九宫》·二七·28
	《御沟红叶》另折正宫(全)	《九宫》·三四·64
	《御沟红叶》第三折越调另曲:	

❶表例:全折而其折数不可考者称"另折";非全折之另别曲牌称"另曲"——凡另曲均列牌名及首句,以利核对。书名及卷页数均用简写。"《九宫》"为《九宫大成南北词宫谱》,"《纳》"为《纳书楹曲谱》,"正"为正编,"续"为续编,"补"为补遗;"《集》"为《集成曲谱》,"金"为金集,"声"为声集,"玉"为玉集,"振"为振集,一、二三等汉文数字表示卷数,1、2、3 等阿刺伯数字表示页数。

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《酒旗儿》,"海上将书来"	《九宫》·二七·47
	《箭射双雕》另折,中吕(全)	《九宫》·一四·56
bào tiān	鲍天祐,字吉甫(1296年前后在世)	
	《哭秦少游》双调另曲:	
	《小阳关》,"空没乱,怎措手"	《九宫》·六六·20
	《卫灵公》正宫另曲:	
	《白鹤子》,"四边风凛冽"	《九宫》·三三·24
	《么篇》,"行行里心恍惚"	《九宫》·三三·24
chén yī	陈以仁,字存甫(1296年前后在世)	
	《存孝打虎》第三折越调另曲:	
	《古竹马》,"也不索征鞍轻压"	《九宫》·二七·39
	《么篇》,"我从来劣性难拿"	《九宫》·二七·39
dài shàn	戴善甫(一作善夫)(1260年前后在世)	
	《风光好》第三折正宫另曲:	
	《倘秀才》,"昨夜个横着片风月胆"	《九宫》·三三·8
	《倘秀才》,"妾身本不肯舒以就亲"	《九宫》·三三·8
	《翫江楼》另折,商调(全)	《九宫》·六〇·33
fàn kāng	范康,字子安(1294年前后在世)	
	《竹叶舟》第二折双调另曲:	
	《新水令》,"五湖四海自遨游"	《九宫》·六五·1
	《雁儿落》,"急煎煎误吞他名利钩"	《九宫》·六五·19
	《得胜令》,"呀,你不道经史习如流"	《九宫》·六五·21
	《折桂令》,"早则不癞气了你这独占鳌头"	《九宫》·六五·27
	《七弟兄》,"怎如俺这运筹决谋"	《九宫》·六五·68
	《梅花酒》,"你可也休待两鬓秋"	《九宫》·六五·19
	《鸳鸯煞》,"你则为功名两字相淹逗"	《九宫》·六五·62
	《竹叶舟》第三折南吕另曲:	
	《三煞》,"趁着这响呀哑数声柔橹前溪口"	《九宫》·五二·55

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《二煞》,"忽听的雷盘绝壑蛟龙吼"	《九宫》·五二·56
	《煞尾》,"你枉了告无冥,礼河伯"	《九宫》·五二·56
	《竹叶舟》第四折仙吕另曲:	
	《元和令》"我吃的是千家饭化半瓢"	《九宫》·五·30
fèi táng	费唐臣,名不详(1273 年前后在世)	
	《贬黄州》第一折仙吕另曲:	
	《哪吒令》,"我一身纪纲"	《九宫》·五·13
	《寄生草》,"臣则愿居蛮貊"	《九宫》·五·16
	《贬黄州》第二折正宫另曲:	
	《滚绣球》,"我怕不文章如韩退之"	《九宫》·三三·6
	《三煞》,"我把紫袍金带无心恋"	《九宫》·三三·46
	《尾声》,"从教臣子一身贬"	《九宫》·三三·51
gāo wén	高文秀,字不详(1251 年前后在世)	
	《黑旋风》第一折正宫(全)	《九宫》·三四·39
	《黑旋风》第三折双调另曲:	
	《夜行船》,"俺家里要打水浇畦"	《九宫》·六六·2
	《小将军》,"我恰才送些茶饭"	《九宫》·六六·21
	《谒鲁肃》第二折南吕另曲:	
	《虾蟆序》,"自思忖,自议论"	《九宫》·五二·41
	《谇范叔》第二折南吕另曲:	
	《红芍药》,"一轮红日为谁戴"	《九宫》·五二·19
	《菩萨梁州》,"则我这锦囤也似衣裳"	《九宫》·五二·21
	《谇范叔》第三折正宫另曲:	
	《尾声》,"我与你分开片片梨花粉》	《九宫》·三三·50
	《谇范叔》第四折双调另曲:	
	《步步娇》,"这的是楚赵秦韩齐燕魏"	《九宫》·六五·14
gāng tiān	宫天挺,字大用(约 1294 年前后在世)	
	《范张鸡黍》第三折商调(全)	《九宫》·六〇·8
	《七里滩》第二折越调另曲:	

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《麻郎儿》,"尽知肺腑"	《九宫》·二七·21
guān hàn	关汉卿,名不详,号已斋叟(约1246年前后在世)	
	《单刀会》第三折中吕训子(全)	《纳》、续二,《集》玉、一
	《单刀会》第四折双调刀会(全)	《纳》、正二,《集》玉、一
	又第四折另曲:	
	《新水令》,"大江东去浪千叠"	《九宫》·六五·4
	《驻马听》,"依旧的水涌山叠"	《九宫》·六五·9
	《太平令》,"好教俺浑身是口怎的样分说"	《九宫》·六五·37
	《沉醉东风》,"想着俺汉高祖图王霸业"	《九宫》·六五·16
	《调风月》第三折另曲:	
	《郓州春》,"我软地上吃乔我也不共你争"	《九宫》·二七·45
	《窦娥冤》第一折仙吕另曲:	
	《一半儿》,"我见他泪漫漫"	《九宫》·五·24
	《窦娥冤》第三折另曲之被用于他剧者:	
	《端正好》,"没来由犯王法"	《斩窦》或《斩娥》,《纳》续四,《集》声七
	《滚绣球》,"有日月朝暮悬"	《斩窦》或《斩娥》,《纳》续四,《集》声七
	《金线池》楔子,仙吕另曲:	
	《端正好》,"说郑生遇妖狐"	《九宫》·五·1
	《么篇》,"那一片俏心肠"	《九宫》·五·1
	《玉镜台》第二折南吕另曲:	
	《红芍药》,"年纪和温峤不多争"	《九宫》·五二·19
	《菩萨梁州》,"古人亲事均闺门礼正"	《九宫》·五二·21
	《玉镜台》第四折双调另曲:	
	《豆叶黄》,"你在黑阁落里"、	《九宫》·六六·7
	《鸳鸯煞》,"冰人完月老姻缘簿"	《九宫》·六六·63

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《谢天香》第二折南吕(全)	《九宫》·五三·20
	《谢天香》第三折正宫另曲:	
	《滚绣球》,"到早起过洗面水"	《九宫》·三三·3
	《穷河西》,"姐姐们谁敢道袖褪乐章集"	《九宫》·三三·38
	《蝴蝶梦》第二折南吕(全)	《九宫》·五三·24
	《蝴蝶梦》第三折正宫另曲:	
	《收尾》,"做爷的不曾烧一陌纸钱"	《九宫》·三三·49
	《望江亭》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·33
	《鲁斋郎》第四折双调另曲	
	《风入松》,"利名场上苦奔波"	《九宫》·六六·4
	《哭香囊》越调另曲:	
	《络丝娘》,"不要你微分到口"	《九宫》·二七·22
huā lǐ	花李郎,名号不详(1260年前后在世)	
	《黄粱梦》第三折大石调另曲:	
	《六国朝》,"风吹羊角"	《九宫》·二〇·1
	《初问口》,"想那捕鱼叟蓑笠纶竿"	《九宫》·二〇·6
	《怨别离》,"园林无处不萧条"	《九宫》·二〇·6
	《归塞北》,"孤村晓"	《九宫》·二〇·4
	《六国朝》,"早是朔风凛冽"	《九宫》·二〇·2
	《归塞北》,"过了这条抄直道"	《九宫》·二〇·4
	《擂鼓体》,"那先生浩歌拍手舞黄鹤"	《九宫》·二〇·7
	《归塞北》,"那先生服的是长生药"	《九宫》·二〇·5
	《净瓶儿》,"那先生两只手摇山岳"	《九宫》·二〇·8
	《玉翼蝉煞》,"那先生自歌自舞"	《九宫》·二〇·29
	《勘吉平》第三折双调另曲:	
	《镇江迴》,"一脚高来一脚低"	《九宫》·三九·10
	《钉一钉》第一折仙吕另曲	
	《玉花秋》,"既不把锺馗坏"	《九宫》·五·34
Jiǎ zhòng	贾仲名(1383年前后在世)	

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《金童玉女》第二折(全)	《九宫》·五三·1
	《萧淑兰》第四折(全)	《九宫》·七四·9
jìjūn	纪君祥,一作天祥,字不祥(1260年前后在世)	
	《赵氏孤儿》第二折南吕另曲:	
	《隔尾》,"你道是古来多被奸臣弄"	《九宫》·五二·14
jīn rén	金仁杰,字志甫(卒1329)	
	《追韩信》第二折双调(全),即《千金记·追信》	《纳》续二
	《追韩信》第三折中吕(全),即《千金记·点将》	《纳》续二
kāng iìn	康进之,名不详(1270年在世)	
	《李逵负荆》第二折正宫另曲:	
	《蛮姑儿》,"快疾,快疾"	《九宫》·三三·26
	《李逵负荆》第三折商调另曲:	
	《双雁儿》"就恨不得一把火"	《九宫》·五九·23
	《高过浪里来煞》,"蜻蜓儿怎敢把泰山摇"	《九宫》·五九·53
	《李逵负荆》第四折双调另曲:	
	《搅筝琶》,"我来到辕门外"	《九宫》·六五·74
	《汉江秋》,"官清行不清"	《九宫》·六六·57
kǒng xué	孔学诗,字文卿(1260—1341)	
	《东窗事犯》第二折中吕扫秦(全)	《纳》正二,集金一
lǐ hǎo	李好古,名不详(1274年前后在世)	
	《张生煮海》第三折正宫另曲:	
	《端正好》,"受煎熬,空劳攘"	《九宫》·三三·2
lǐ qián	李潜夫,字行道,一作行甫(1279年左右在世)	
	《灰阑记》第三折黄钟另曲:	
	《古寨儿令》,"那婆娘面子花花"	《九宫》·七三·24
	《节节高》,"那婆娘好生心狠"	《九宫》·七三·31
lǐ qǔ	李取进,一作进取(1279年前后在世)	
	《栾巴噀酒》南吕另曲:	

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《斗虾蟆》,"不索问转轮王恩誓论"	《九宫》·五二·43
lǐ shòu	李寿卿,名不详(1251 年前后在世)	
	《叹骷髅》仙吕另曲:	
	《混江龙》,"从吾所好"	《九宫》·五·5
lǐ wén	李文蔚,名不详(1251 年前后在世)	
	《燕青博鱼》第一折大石调(全)	《九宫》·二一·4
	《燕青博鱼》第三折中吕另曲:	
	《醉春风》,"我铺的这艾叶纹藤席净"	《九宫》·一三·3
	《叫声》,"我恰才便横饮到两三巡"	《九宫》·一三·4
	《叫声》,"眼见得八九分是奸情"	《九宫》·一三·5
lǐ zhí	李直夫,或作真夫,名不详(1294年前后在世)	
	《虎头牌》第二折双调(全)	《九宫》·六七·37
	《虎头牌》第四折正宫(全)	《九宫》·三四·35
	《伯道弃子》第二折越调另曲:	
	《青山口》,"这里是那里百忙里"	《九宫》·二七·41
	《伯道弃子》双调另曲:	
	《梅花酒》,"不是我自间阻"	《九宫》·六五·73
liú jūn	刘君锡,(1368 年前后在世)	
	《来生债》另折(全)	《九宫》·二八·15
luó běn	罗本,字贯中(1367 年前后在世)	
	《风云会》第三折《访普》(全)	《纳》·正·二
Mǎ zhì	马致远,字东篱(1251 年前后在世)	
	《汉宫秋》第三折双调另曲:	
	《殿前欢》,"则甚么留下舞衣裳"	《九宫》·六五·58
	《川拨棹》,"怕不待放丝缰"	《九宫》·六五·66
	《梅花酒》,"俺向着这迥野悲凉"	《九宫》·六五·73
	《汉宫秋》第四折中吕(全)	《九宫》·一四·19
	《陈抟高卧》第二折南吕另曲:	
	《一枝花》,"我往常读书求进身"	《九宫》·五二·1

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《梁州第七》,"从逢着那买卦的潜龙帝王"	《九宫》·五二·7
	《隔尾》,"则与这高山流水同风韵"	《九宫》·五二·13
	《牧羊关》,"我恰才游仙阙。谒帝阙"	《九宫》·五二·15
	《红芍药》,"开基创业圣明君"	《九宫》·五二·18
	《菩萨梁州》,"特遣天臣把贤良访问"	《九宫》·五二·20
	《牧羊关》,"既然海岳归明主"	《九宫》·五二·16
	《贺新郎》,"我往常鸡鸣舞剑学刘琨"	《九宫》·五二·23
	《牧羊关》,"则你这一生拜将悬金印"	《九宫》·五二·16
	《哭皇天》,"酒醉汉难朝觐"	《九宫》·五二·25
	《乌夜啼》,"幸然法正天心顺"	《九宫》·五二·28
	《煞尾》,"也不索雕轮冉冉登程进"	《九宫》·五二·57
	《陈抟高卧》第三折正宫另曲:	
	《二煞》,"身安静宇蝉初蜕"	《九宫》·三三·47
	《一煞》,"鸡虫得失何须计"	《九宫》·三三·47
	《煞尾》,"俺那里云间太华烟霾细"	《九宫》·三三·48
	《陈抟高卧》第四折双调另曲:	
	《步步娇》"折末胡厮缠到晨钟撞"	《九宫》·六五·13
	《沉醉东风》,"采的一旗半枪"	《九宫》·六五·17
	《搅筝琶》,"你好是轻薄相"	《九宫》·六五·46
	《川拨棹》,"恰离高堂"	《九宫》·六五·66
	《七弟兄》,"这场,厮央"	《九宫》·六五·68
	《梅花酒》,"你可也忒莽撞"	《九宫》·六五·69
	《收江南》,"你敢硬将咱送上雨云场"	《九宫》·六五·76
	《离亭宴带歇拍煞》,"把投林高鸟西风里放"	《九宫》·六六·69
	《青衫泪》第三折双调另曲:	
	《步步娇》,"这个四幅罗裙初微起"	《九宫》·六五·13
	《搅筝琶》,"都是你个琵琶罪"	《九宫》·六五·48

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《小将军》,"肯分的月色如白日"	《九宫》·六六·20
	《拨不断》,"但犯着吃黄齑者"	《九宫》·六五·52
	《水仙子》,"再不见洞庭秋月浸玻璃"	《九宫》·六六·10
	《太清歌》,"莫不是片帆饱得西风力"	《九宫》·六六·24
	《鸳鸯煞》,"若不是浮梁茶客十分醉"	《九宫》·六六·63
	《青衫泪》第四折中吕另曲:	
	《斗鹌鹑》,"一个侍咏月嘲风"	《九宫》·一三·9
	《红芍药》,"那厮每贩的是紫草红花"	《九宫》·一三·30
	《剔银灯》,"旧主顾先生好么"	《九宫》·一三·39
	《荐福碑》第一折仙吕另曲:	
	《六么序》,"我想那今世里真男子"	《九宫》·五·26
	《么篇》,"则这寒儒,则索村居"	《九宫》·五·26
	《荐福碑》第四折双调另曲:	
	《歇拍煞》,"则这远公休结白莲会"	《九宫》·六六·68
	《岳阳楼》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·17
	《岳阳楼》第二折南吕(全)	《九宫》·五三·13
	《岳阳楼》第三折正宫另曲:	
	《伴读书》,"你道是花枝儿媳妇天然美"	《九宫》·三三·21
	《任风子》第二折正宫(全)	《九宫》·三四·14
	《黄粱梦》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·42
	《误入桃源》第四折双调另曲:	
	《煞尾》,"筵前一派仙音动"	《九宫》·六六·74
mèng hàn	孟汉卿,名不详(1279年前后在世)	
	《魔合罗》第二折黄钟另曲:	
	《古寨儿令》,"也不昨宵"	《九宫》·七三·24
	《节节高》,"这厮好损人利己"	《九宫》·七三·31
	《者剌古》,"身躯被病执缚"	《九宫》·七三·33
	《魔合罗》第四折仲吕另曲:	
	《叫声》,"虎狼似恶公人"	《九宫》·一三·5

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《鬼三台》,“你和他从头里”	《九宫》·一三·44
	《穷河西》,“谁向官中指攀伊”	《九宫》·三三·27
	《柳青娘》,“只着这些儿见识”	《九宫》·一三·31
	《道和》,“却则端的”	《九宫》·一三·32
qiáo jí	乔吉,字梦符,号笙鹤翁,又号惺惺道人(卒 1345)	
	《两世姻缘》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·23
	《两世姻缘》第二折商调离魂(全)	《九宫》·六〇·3,《纳》正二,《集》振一
	《两世姻缘》第三折越调另曲:	
	《小桃红》,“玉箫吹彻碧桃花”	《九宫》·二七·6
	《拙鲁速》,“论文呵有周公礼法”	《九宫》·二七·27
	《两世姻缘》第四折双调(全)	《九宫》·六七·10
	《金钱记》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·11
	《金钱记》第三折中吕另曲:	
	《石榴花》,“这的是葡萄新酿出凉州”	《九宫》·一三·6
qín jiǎn	秦简夫,名号不详(1320 年前后在世)	
	《赵礼让肥》第四折双调另曲:	
	《沽美酒》,“离家乡万里途”	《九宫》·六五·35
shang zhong	尚仲贤,名不详(1260 年前后在世)	
	《气英布》第一折仙吕赚布(全)《纳》正二,	《九宫》·六·37
	《气英布》第三折正宫另曲:	
	《啄木儿煞》,“免了彭越爱”	《九宫》·七三·75
	《柳毅传书》第三折商调(全)	《九宫》·六〇·16
	《柳毅传书》第四折双调另曲:	
	《夜行船》,“他那里絮絮叨叨”	《九宫》·六六·1
	《越娘背灯》第四折双调另曲:	
	《太清歌》,“伴着瑶池会上西王母”	《九宫》·六六·21
	《王魁负桂英》,另曲:	
	《折桂令》,“原来这乞儿每饱病难医”	《九宫》·七三·75

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
shí jūn	石君宝,字不详(1260年前后在世)	
	《曲江池》第四折双调另曲:	
	《梅花酒》,"原来是那场火"	《九宫》·六五·74
	《秋胡戏妻》第四折双调(全)	《九宫》·六七·5
Song fāng	宋方壶,名不详(1317年前后在世)	
	《赶苏卿》黄钟另折:	《九宫》·七四·26
Sūn zhòng	孙仲章,名不详,一作姓李,一作字仲辛(1279年前后在世)	
	《勘头巾》第一折仙吕(全)	《九宫》·六·29
	《勘头巾》第三折南吕另曲:	
	《隔尾》"这的是南衙见掌刑名事"	《九宫》·五二·15
Wáng dé	王德信,字实甫,一作实父(1234年前后在世)	
	《北西厢》20全折	
	《惊艳》	《纳西》❶·上
	《借厢》	《纳西》·上
	《酬韵》	《纳西》·上
	《闹斋》	《纳西》·上
	《寺警》	《纳西》·上
	《请宴》	《纳西》·上
	《赖婚》	《纳西》·上
	《琴心》	《纳西》·上
	《前候》	《纳西》·上
	《闹简》	《纳西》·上
	《赖简》	《纳西》·下
	《后候》	《纳西》·下
	《酬简》	《纳西》·下
	《拷艳》	《纳西》·下
	《哭宴》	《纳西》·下
	《惊梦》	《纳西》·下

❶《纳西》为《纳书楹西厢记全谱》。

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《报捷》❶	《纳西》·下
	《缄愁》	《纳西》·下
	《求配》	《纳西》·下
	《荣归》	《纳西》·下
	《丽春堂》第三折越调(全)	《九宫》·二八·3
	《丽春堂》第四折双调另曲:	
	《五供养》,"觑了穷客程旧行装"	《九宫》·六六·6
	《一锭银》,"玉管轻吹引凤凰"	《九宫》·六六·33
	《醉娘子》,"刚道不思量"	《九宫》·六六·29
	《金字经》,"早是人寂寞"	《九宫》·五二·51
	《落梅风》,"这山字领缘何慢"	《九宫》·六五·44
	《忽都白》,"愿陛下圣寿无疆"	《九宫》·六六·40
	《唐古歹》,"端的是万万载"	《九宫》·六六·41
	《搅筝琶》,"他背着这簏荆杖"	《九宫》·六五·49
	《沽美酒》,"舞蹁跹翠袖长"	《九宫》·六五·35
Wáng zǐ	王子一,(13,68年前后在世)	
	《十面埋伏》另折(全)	《九宫》·一五·5
Wú chāng	吴昌龄,字不详(1251年前后在世)	
	《东坡梦》第三折中吕另曲:	
	《叫声》,"俺这里排宠福,揭帘栊"	《九宫》·一三·5
	《东坡梦》第四折双调另曲:	
	《川拨棹》,"想昨夜在玉春堂"	《九宫》·六五·66
	《七弟兄》,"你道是醉乡"	《九宫》·六五·68
	《梅花酒》,"你从来有些技痒"	《九宫》·六五·70
	《唐三藏》另折双调,即《回回》(全)	《纳》续二,《集》振一
	《张天师》第三折正宫(全)	《九宫》·三四·24
Wǔ hàn	武汉臣,字不详(1251年前后在世)	
	《玉壶春》第二折南吕另曲:	

❶《报捷》以下四折相传是关汉卿所续。

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《四块玉》,"这壶画的来玉润温"	《九宫》·五二·34
	《生金阁》第二折越调另曲:	
	《凭栏人》,"则这女聘男婚礼正当"	《九宫》·二七·39
	《生金阁》第三折南吕另曲:	
	《梁州第七》,"则为那万般愁常萦心上"	《九宫》·五二·10
	《贺新郎》,"他那里擎杯举酒对天浇"	《九宫》·五二·24
yáng xiān	杨显之,名不详(1246年前后在世)	
	《潇湘雨》第三折黄钟另曲:	
	《刮地风》,"则见他努眼撑睛大叫呼"	《九宫》·七三·10
	《古水仙子》,"他他他忒狠毒"	《九宫》·七三·20
	《潇湘雨》第四折正宫另曲:	
	《货郎儿》,"想着淮河渡翻船的这灾变"	《九宫》·三三·38
yáng zǐ	杨梓,字不详(1302年前后在世)	
	《豫让吞炭》第三折越调另曲:	
	《酒旗儿》,"俺主公贪疆土"	《九宫》·二七·47
	《眉儿弯》,"谁恋你官二品"	《九宫》·二七·49
	《不伏老》第三折越调,即《北詐》(全)	《九宫》·二八·21
		《纳》正二,《集》金一
yuè bǎi	岳伯川,名不详(1279年前后在世)	
	《铁拐李》第三折双调另曲:	
	《太清歌》,"他退猪汤"	《九宫》·六六·22
	《铁拐李》第四折中吕另曲:	
	《喜春来》,"我往常见那有钱无理的慌分解"	
		《九宫》·一三·26
zēng ruì	曾瑞,字瑞卿,号褐夫(1294年前后在世)	
	《留鞋记》第一折仙吕另曲:	
	《哪吒令》,"这件事天知地知"	《九宫》·五·14
	《低过金盏儿》,"咱两个最相知"	《九宫》·五·18
	《醉扶归》,"有缘千里能相会"	《九宫》·五·20

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《鸳鸯冢》黄钟另曲:	
	《古寨儿令》,“魑魅,魍魉”	《九宫》·七三·23
	《古神仗儿》,“袄庙锁碓搭的闭岩”	《九宫》·七三·29
zhāng guó	张国宾,一作国宝,字不详(1279年前后在世)	
	《薛仁贵》第三折中吕(全)	《九宫》·一四·8
	《薛仁贵》第四折双调另曲:	
	《收江南》,“呀,怎知道今日呵”	《九宫》·六五·76
	《合汗衫》第二折越调(全)	《九宫》·二八·9
	《合汗衫》第三折中吕(全)	《九宫》·一四·44
	《合汗衫》第四折双调(全)	《九宫》·六七·19
	《罗李郎》第二折南吕另曲:	
	《梧桐树》,“教我战笃速如发疟”	《九宫》·五二·50
	《罗李郎》第四折双调另曲:	
	《胡十八》,“恰过了六市来到三街”	《九宫》·六六·32
	《捣练子》,“兀的不惊了七魄”	《九宫》·六六·51
	《乱柳叶》,“这孩儿是你的亲孙”	《九宫》·六五·58
zhāng shòu	张寿卿,名不详(1279年前后在世)	
	《红梨花》第二折南吕(全)	《九宫》·五三·7
	《红梨花》第三折中吕,即卖花(全)	《九宫》·一四·13 《纳》正二
	《红梨花》第四折双调另曲:	
	《沉醉东风》,“想着他风流少年”	《九宫》·六五·15
	《得胜令》,“呀,错认做陶令酒中仙”	《九宫》·六五·22
	《川拨棹》,“不甫能见英贤”	《九宫》·六五·65
	《收江南》,“呀,你可为甚么一春长费买花钱”	《九宫》·六五·75
zhèng guāng	郑光祖,字德辉(1294年前后在世)	
	《王粲登楼》第一折仙吕另曲:	
	《醉扶归》,“论文呵笔扫云烟散”	《九宫》·五·19

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《王粲登楼》第四折双调另曲:	
	《沉醉东风》,"到京师将谁倚仗"	《九宫》·六五·15
	《㑳梅香》第二折大石调(全)	《九宫》·四六·8
	《㑳梅香》第三折越调另曲:	
	《鬼三台》,"这的是赴约的风流况"	《九宫》·二七·13
	《青山口》,"不妨不妨你走将来效鸾凰"	《九宫》·二七·42
	《收尾》,"俺小姐情坚如碧玉簪"	《九宫》·二七·59
	《㑳梅香》第四折双调另曲:	
	《驻马听》,"头刺在万丈深崖"	《九宫》·六五·8
	《乔牌儿》,"你可甚么酒量宽似海"	《九宫》·六五·26
	《豆叶黄》,"他看书呵秉烛在寒斋"	《九宫》·六六·8
	《滴滴金》,"据他这般倜傥轩昂"	《九宫》·六五·27
	《折桂令》,"今夜个有朋自远方来"	《九宫》·六五·29
	《雁儿落》,"恼了我春风门下客"	《九宫》·六五·20
	《得胜令》,"这壁厢是没上下的小奴胎"	《九宫》·六五·22
	《倩女离魂》第一折仙吕另曲:	
	《柳叶儿》,"见淅零零满江干楼阁"	《九宫》·五·39
	《倩女离魂》第二折越调另曲:	
	《秃厮儿》,"你觑远浦孤鹜落霞"	《九宫》·二七·19
	《紫花儿序》,"只道你急煎煎趱登程路"	《九宫》·二七·4
	《东原乐》,"你若是赴御宴琼林罢"	《九宫》·二七·25
	《绵搭絮》,"你做了贵门娇客"	《九宫》·二七·26
	《拙鲁速》,"你若是似贾谊困在长沙"	《九宫》·二七·29
	《么篇》,"把梢公快唤咱"	《九宫》·二七·29
	《倩女离魂》第三折中吕(全)	《九宫》·一四·29
	《倩女离魂》第四折黄钟另曲:	
	《醉花阴》,"行李萧萧倦修整"	《九宫》·七三·1
	《出队子》,"骑一匹龙驹畅好口硬"	《九宫》·七三·7
	《刮地风》,"行了些这没撒和"	《九宫》·七三·10

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《古水仙子》,"全不想这姻亲是旧盟"	《九宫》·七三·19
	《古寨儿令》,"可怜我伶仃"	《九宫》·七三·24
	《古神仗儿》,"俺娘他毒害的有名"	《九宫》·七三·28
	《么篇》,"没揣的一声狠似雷霆"	《九宫》·七三·28
	《挂金索》,"蓦入门庭"	《九宫》·五九·20
	《本宫尾》,"蓦地心回猛然醒"	《九宫》·七三·73
	同折末尾双调另曲:	
	《荆山玉》,"你个寡恩负德王学士"	《九宫》·六六·45
	《竹枝歌》,"打听为官折了桂枝"	《九宫》·六六·45
	《月夜闻筝》第二折越调另曲	
	《送远行》,"寒波照落晖"	《九宫》·二七·33
	《绵搭絮》,"你不快疾"	《九宫》·二七·29
	《拙鲁速》,"眼见得连累"	《九宫》·二七·31
zhèng tíng	郑廷玉,字不详(1251年前后在世)	
	《后庭花》第四折中吕(全)	《九宫》·一四·37
	《忍字记》第二折南吕另曲:	
	《菩萨梁州》,"两模两样鼻凹"	《九宫》·五二·21
	《冤家债主·楔子》仙吕:	
	《忆王孙》,"麤衣淡饭且淹消"	《九宫》·五·23
	《冤家债主》第二折商调(全)	《九宫》·六〇·27
zhōu wén	周文质,字仲彬(卒1334)	
	《苏武还朝》第二折越调另曲:	
	《雪里梅》"谢天地共神祇"	《九宫》·二七·36
	《苏武还朝》第三折中吕,即告雁(全)	《纳》正二
	《苏武还朝》第四折双调,即还朝(全)	《纳》补一
	同折中另曲:	
	《新水令》,"众番官簇拥上雕鞍"	《九宫》·六五·2
	《挂玉钩》,"愿陛下物阜民康万里安"	《九宫》·六五·58
zhūjīng	邾经,一作朱经;字仲谊,一作仲义(1360年前后在世)	

词作者	剧名・折数・牌名・首句	现存曲谱
	《鸳鸯冢》另折南吕(全)	《九宫》・五三・41
	《鸳鸯冢》黄钟另曲:	
	《塞雁儿》,"慢腾腾烟袅香奁"	《九宫》・七三・27
zhū kǎi	朱凯,字士凯(1331 年前后在世)	
	《昊天塔》第四折双调,即五台(全)	《纳》正二,《集》声一
元无名氏作杂剧:		
	《货郎旦》第四折南吕,即《女弹》(全)	《纳》正二,《集》声一
	同折中另曲:	
	《一枝花》,"虽则是打牌儿出野村"	《九宫》・五二・1
	《梁州第七》,"正遇着美遨游融和的天气"	《九宫》・五二・7
	《九转货郎儿》,"也不是韩元帅偷营劫寨"	《九宫》・三三・39
	《二转》,"我只见密臻臻朱楼高厦"	《九宫》・三三・39
	《三转》,"那李秀才不离了花街巷陌"	《九宫》・三三・40
	《四转》,"那婆娘舌剌剌挑茶斡刺"	《九宫》・三三・40
	《五转》,"火逼得好人家人离物散"	《九宫》・三三・41
	《六转》,"我只见黑黯黯天涯云布"	《九宫》・三三・42
	《七转》,"河岸上和谁讲话"	《九宫》・三三・43
	《八转》,"据一表仪容非俗"	《九宫》・三三・44
	《九转》,"便写与生时年纪"	《九宫》・三三・44
	《收尾》,"我只道他州他府潜逃匿"	《九宫》・五二・58
	《渔樵记》第一折仙吕,即《北樵》或《渔樵》(全)	《纳》续二,《集》振一
	《渔樵记》第二折《逼休》(全)	《纳》・外・一
	《渔樵记》第三折《寄信》(全)	《纳》・外・一
	《盆儿鬼》第三折越调另曲:	
	《寨儿令》,"小孩儿们将俺欺"	《九宫》・二七・32
	《么篇》,"眼见得路绝人稀"	《九宫》・二七・32

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《黄蔷薇》,"他那里吁吁的喘气"	《九宫》·二七·34
	《庆元贞》,"俺出门红日乍平西"	《九宫》·二七·35
	《黄蔷薇》,"俺这里高声叫有贼"	《九宫》·二七·34
	《庆元贞》,"扭回身疾便入房内"	《九宫》·二七·35
	《盆儿鬼》第四折中吕另曲:	
	《四边静》,"念老汉苍颜白发	《九宫》·一三·22
	《朱砂担》第一折仙吕另曲:	
	《四季花》,"你少曾出外可曾经"	《九宫》·五·35
	《么篇》,"岂不闻道杀人来须偿命"	《九宫》·五·35
	《鸳鸯被》第二折正宫另曲:	
	《笑和尚》,"原来是珰珰珰画檐前敲铁马"	《九宫》·三三·22
	《马陵道》即《七国记》第一折仙吕,即《摆阵》(全)	《纳》正二
	《马陵道》第三折双调,即《孙诈》(全)	《纳》正二,《集》声一
	同折中另曲:	
	《步步娇》,"他把我直下山来是别无意"	《九宫》·六五·13
	《沉醉东风》,"见一个作耍的顽童小的"	《九宫》·六五·16
	《搅筝琶》,"见一个狠公吏"	《九宫》·六五·47
	《殿前欢》,"唤我的是阿谁"	《九宫》·六五·57
	《马陵道》第四折中吕,即擒庞(全)	《纳》正二
	《举案齐眉》第二折正宫(全)	《九宫》·三四·29
	《举案齐眉》第三折越调另曲:	
	《斗鹌鹑》,"我本生长在仕女图中"	《九宫》·二七·1
	《金蕉叶》,"你道他有甚的高官重职"	《九宫》·二七·7
	《鬼三台》,"咱与你甚班辈"	《九宫》·二七·11
	《收尾》,"只願的丹墀早把千官对"	《九宫》·二七·58
	《抱妆盒》第二折南吕另曲:	
	《红芍药》,"御园中百卉斗争开"	《九宫》·五二·19

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	«连环计»第二折南吕,即北拜(全)	«九宫»·五三·31,«纳»续二
	«连环计»第三折正宫另曲:	
	«笑和尚»,"愿太师暮登天子堂"	«九宫»·三三·22
	«连环计»第四折小石调另曲:	
	«秋莲曲»,"千精细,却呆痴"	«九宫»·三九·14
	«百花亭»第一折仙吕另曲:	
	«醉中天»,"他把我先勾拽"	«九宫»·五·22
	«百花亭»第三折商调(全)	«九宫»·六〇·20
	«锁魔镜»第三折越调另曲:	
	«古竹马»,"愿志酬这场战斗"	«九宫»·二七·40
	«么篇»,"显出我三头六臂"	«九宫»·二七·40
	«赤壁赋»第一折仙吕另曲:	
	«游四门»,"一声余韵尚悠扬"	«九宫»·五·33
	«赤壁赋»第三折越调(全)	«九宫»·二八·26
	«杀狗劝夫»第二折正宫另曲:	
	«货郎儿»,"不特似十分家沉醉"	«九宫»·三三·39
	«醉太平»,"吃的是亲嫂嫂的酒食"	«九宫»·三三·20
	«笑和尚»,"说得我悠悠的魂魄飞"	«九宫»·三三·23
元明间无名氏作«杂剧»:		
	«冻苏秦»,第二折正宫(全)	«九宫»·三四·19
	«赚蒯通»,第三折越调另曲:	
	«调笑令»,"你做事儿太过"	«九宫»·二七·10
	«隔江斗智»,第四折双调另曲:	
	«碧玉箫»,"这也是天数合该"	«九宫»·六六·17
	«小尉迟»,第二折中吕另曲:	
	«道和»,"那泼奴才"	«九宫»·一三·33
	«冯玉兰»,第二折正宫另曲:	
	«伴读书»,"今日个子共母应难顾"	«九宫»·三三·21

词作者	剧名·折数·牌名·首句	现存曲谱
	《笑和尚》,"眼睁睁难做主"	《九宫》·三三·22
	《冯玉兰》,第四折双调(全)	《九宫》·六七·15
	《汉臣归庄》,即衣锦还乡正宫另曲:	
	《滚绣球》,"自从俺随圣主"	《九宫》·三三·4
	《度翠柳》,第二折南吕另曲:	
	《隔尾》,"只要你凡情灭尽元无垢"	《九宫》·五二·14
	《罟罟旦》,第三折中吕另曲:	
	《播海令》,"哎你个淹答的官人"	《九宫》·一三·34
	《古竹马》,"齐上马离毡帐"	《九宫》·一三·25
	《心猿意马》,第三折中吕另曲:	
	《石榴花》,"俺这里一声长啸海天秋"	《九宫》·一三·6
	《斗鹌鹑》,"俺这里仙酒延年"	《九宫》·一三·9
	《纸扇记》,南吕另曲:	
	《鹌鹑儿》,"好着好着"	《九宫》·五二·50
	《水里报冤》,第二折商调另曲:	
	《双雁儿》,"都磨到一炊儿呵"	《九宫》·五九·22
	《火烧阿房》,第三折双调另曲:	
	《庆丰年》,"不曾林外种"	《九宫》·六五·56
	《赶苏卿》,越调另曲:	
	《拙鲁速》,"越教人心似痴"	《九宫》·二七·31
	《赶苏卿》,正宫另曲:	
	《滚绣球》,"想俺无主意的人"	《九宫》·三三·5

从上表可知:

1. 其作品至今尚存有乐谱的元代《杂剧》作家,除了"无名氏"以外,约有42人。

2. 至今尚存有全部或一部分乐谱的元代《杂剧》,以剧目计,约有121种;以折数计,约有210折。

3. 现在全折存有乐谱的元代《杂剧》,约有86折。

4. 全折以外的另曲,约有260曲。

有了这些音乐遗产,若能好好的予以批判的继承,则它们对今后新创作坚实基础的确立,一定会有相当的贡献。

三、《杂剧》的重要作家及其作品

据锺嗣成《录鬼簿》提到元《杂剧》作家80人左右。其中关汉卿、马致远、郑光祖、白朴，合称“关、马、郑、白”，为元代以来得到公认的四大家；连王实甫、乔吉甫在内，世称六大家❶。关于他们的生平和作品，在文学史方面已有比较全面的论述和比较详细的介绍，有几本《中国文学史》❷和《元明清戏曲研究论文集》等书可供参考。本书不拟重复，仅对关汉卿、王实甫二人及其作品作简单的介绍，其余概从省略。

【关汉卿及其作品】 关汉卿，号已斋，大都人。约生于元太宗窝阔台在位的时代(1229—1241)，卒于元大德年间(1297—1307)。元末熊自得编《析津志》❸说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。”《录鬼簿》说他曾任“太医院尹”。他交游很广。当时杂剧作家杨显之、梁进之、费君祥和散曲作家王和卿等都是他的好友。❹《青楼集》称表演“杂剧为当今独步”的有名女艺人朱簾秀也和他有着来往。❺他是元贞书会的成员；❻是一位生活丰富，善于观察人情，富有才华的伟大作家。在当时杂剧作家中，他是第一位人物。他颇以此自负，在南吕《一枝花》散曲中，他自称为

---

❶郑振铎《文学大纲》第十七章：“在这一百十余的作家中(连《散曲》作家在内)，最有名者，为第一期的关汉卿、马致远、白朴、王实甫及第二期的郑光祖、乔吉甫；世称之为六大家。” ❷如中国科学院文学研究所中国文学史编写组所编的《中国文学史》，北京大学中文系文学专门化1955级集体所编的《中国文学史》等。 ❸《永乐大典》卷四六五三尺字韵引。 ❹《录鬼簿》说：杨显之“与汉卿莫逆交，凡有珠玉，与公较之”；梁进之“与汉卿世交”；费君祥“与汉卿交”。《辍耕录》卷二三载王和卿与关汉卿互相“讥谑”事。 ❺《说集》本《青楼集·朱簾秀传》云，“兰田齐亦有南吕数套，梓于《阳春白雪》”。按此词见于季沧苇旧藏抄本《阳春白雪》(北京图书馆藏)。 ❻元末贾仲明吊赵子祥《水仙子》词，说，“时人物出元贞，击壤讴歌庆太平。传奇乐府时新令；白仁甫、关汉卿，《丽情集》天下流行。”

"普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。"后人对他也有极高的评价。锺嗣成《录鬼簿》，在"前辈名公才人"中把他列于首位；天一阁本《录鬼簿》于略传后有贾仲明补《挽词》说他是"驱梨园领袖，总编修师首，捻《杂剧》班头。"

他是一位多产的作家。近人王国维《曲录》著录了他的《杂剧》作品 63 种。现存有全剧本的有 13 或 19 种，❶ 存有残词的有 3 种，合计 16 或 22 种。存有乐谱的，有全折 5 折，戏曲 19 曲。❷

仅就现存的剧本看来，有描写历史故事的，如《单刀会》、《西蜀梦》、《哭存孝》、《裴度还带》等——这些戏虽然描写的是历史故事，但部分地反映了当时现实；有正面表现当时的社会矛盾和民族矛盾的，如《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《救风尘》、《蝴蝶梦》、《望江亭》等；有描写男女爱情的，如《谢天香》、《金线池》、《玉镜台》、《调风月》、《拜月亭》等——这些也道出了封建时代女性的不幸。

曲例 20，《窦娥冤》第三折中之残曲二曲——《端正好》、《滚绣球》❸。

曲例 21，《单刀会》第四折❸。

【窦娥冤】 《窦娥冤》的故事情节是：(楔子)窦娥七岁时，父亲因高利贷无法偿还，又因进京考试缺少盘缠，把她卖给蔡家为童养媳。(第一折)不料丈夫早死，窦娥年轻守寡。她和蔡婆婆相依为命，过着日子。赛卢医借了蔡婆婆的钱，在蔡婆婆去向他索讨的时候，正动手勒死蔡婆婆。张驴儿和他的父亲刚路过救了她。张氏父子借此机会住在蔡家，硬要娶她婆媳俩。窦娥不依。(第二折)张驴儿想药死了蔡婆婆，再胁迫窦娥，不料竟药死了自己的父亲。

❶全本确知为关氏所作者，有《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《调风月》、《望江亭》、《单刀会》、《蝴蝶梦》、《玉镜台》、《金线池》、《谢天香》、《绯衣梦》、《西蜀梦》、《哭存孝》十三种；是否为关氏所作，尚无定论者，有《鲁斋郎》、《陈母教子》、《五侯宴》、《裴度还带》、《单鞭夺槊》、《西厢记》第五本 6 种；另《孟良盗骨》、《春衫记》、《哭香囊》三种，存有残词。 ❷见前《元杂剧现存乐谱一览表》。 ❸乐谱均见《关汉卿戏剧乐谱》，1959 年音乐出版社出版。

张驴儿反咬一口，说窦娥药死了他的父亲，将她扭到公堂。昏官严刑拷打，判他死罪。（第三折）公人押窦娥上法场。窦娥的反抗性格急剧地表现出来。她不甘心向命运低头，她指着天和地大声指斥。但她终于含冤屈死。行刑之时，六月下雪。（第四折）窦娥死后，大地三年不雨，为她的冤情作见证。她的鬼魂誓欲报仇，找到了她父亲窦建章，平反了冤狱，惩治了仇人。

窦娥的冤狱，是一个封建时代的悲剧。作者突出地塑造了一个善良、坚强的光辉女性形象，揭露了当时残酷的现实，指出了经济剥削、流氓横行、官吏昏庸等造成悲剧的社会原因。这是关汉卿的代表作，也是我国古代悲剧的代表作。

可惜《窦娥冤》杂剧的乐谱，现在已经找不到。这里所列，是后来《金锁记·斩窦》折中开始二曲的乐谱。这二曲的曲牌和歌词和关汉卿《窦娥冤》第三折的开始二曲几乎完全相同；是金锁记作者部份地采用了关氏的现成作品。二曲的音乐，非常密切地结合着戏剧内容。在这里，窦娥激昂慷慨地指天骂地，音乐上表现得既是沉痛哀怨，又是坚强有力。

【单刀会】《单刀会》是一部描写历史上英雄人物的作品；写的是东吴鲁肃设计请关羽赴宴，乘机索还荆州，暗伏甲兵，想制服关羽，关羽明知鲁肃不怀好意，却深入虎穴，机智果断，从容镇定，在宴席上以自己的雄威慑服了对方，安全而返的故事。第一折写鲁肃和乔玄商议；第二折写鲁肃请司马徽陪客。作者借乔玄和司马徽之口绘彩绘声地叙述了关羽的英雄事迹。第三折作者通过关羽自己的表白，正面刻划了关羽刚毅的性格，豪迈的气概。现有乐谱的第四折为全剧的高潮。一开头，关羽乘船到大江中流，观看江景，吊古伤今，发出无限的感慨。他到了东吴，筵席上表现了不可轻侮的气节，终于胜利而归。

本折的音乐，气势阔大，与人物的性格相称；前后发展，与故事的发展相贴切。在《杂剧》音乐中，它是风格独特，历来得到人们爱好的一套优秀的作品。

【王实甫及其作品】 “王实甫，名德信，大都人。”❶曾做过官。“年四十余，即弃官不仕。”❷在他题为退隐的北商调《集贤宾》散套❸中有“百年期六分甘到手，数支干周遍又从头”之句；可见写此散套时，他已年满六十。其子王结死时，王实甫还生在。王结死时为六十二岁，可见王实甫至少活到八十岁左右❹。在当时已被认为一位杰出的杂剧作家。元末贾仲明在《凌波仙》吊词中，说他“作词章，风韵美，士林中等辈伏低。……《西厢记》天下夺魁。”

据《录鬼簿》著录，他曾写过《杂剧》十四种。现在尚存全本的，有《西厢记》、《破窑记》、《丽春堂》三种；存有残词的有《韩彩云丝竹芙蓉亭》和《苏小卿月夜贩茶船》二种。存有乐谱的有全折21折，残曲九曲❺。

❶见天一阁本《录鬼簿》。　❷元苏天爵《滋溪文稿》卷二三《元故资政大夫中书左丞知经筵事王公行状》载王实甫子王结之事甚详，其中有云：“父德信，治县有声。擢拜陕西行台监察御史。与台臣议不合；年四十余，即弃官不仕。累封中奉大夫，河南行省参知政事护军，太原郡公。”　❸现存有此套的全部乐谱，散见于《九宫大成北词宫谱》卷五〇、五一、五二、五三中。　❹参看孙楷第著《元曲家考略》78—79页。　❺见前《元杂剧现存乐谱一览表》。

曲例 22

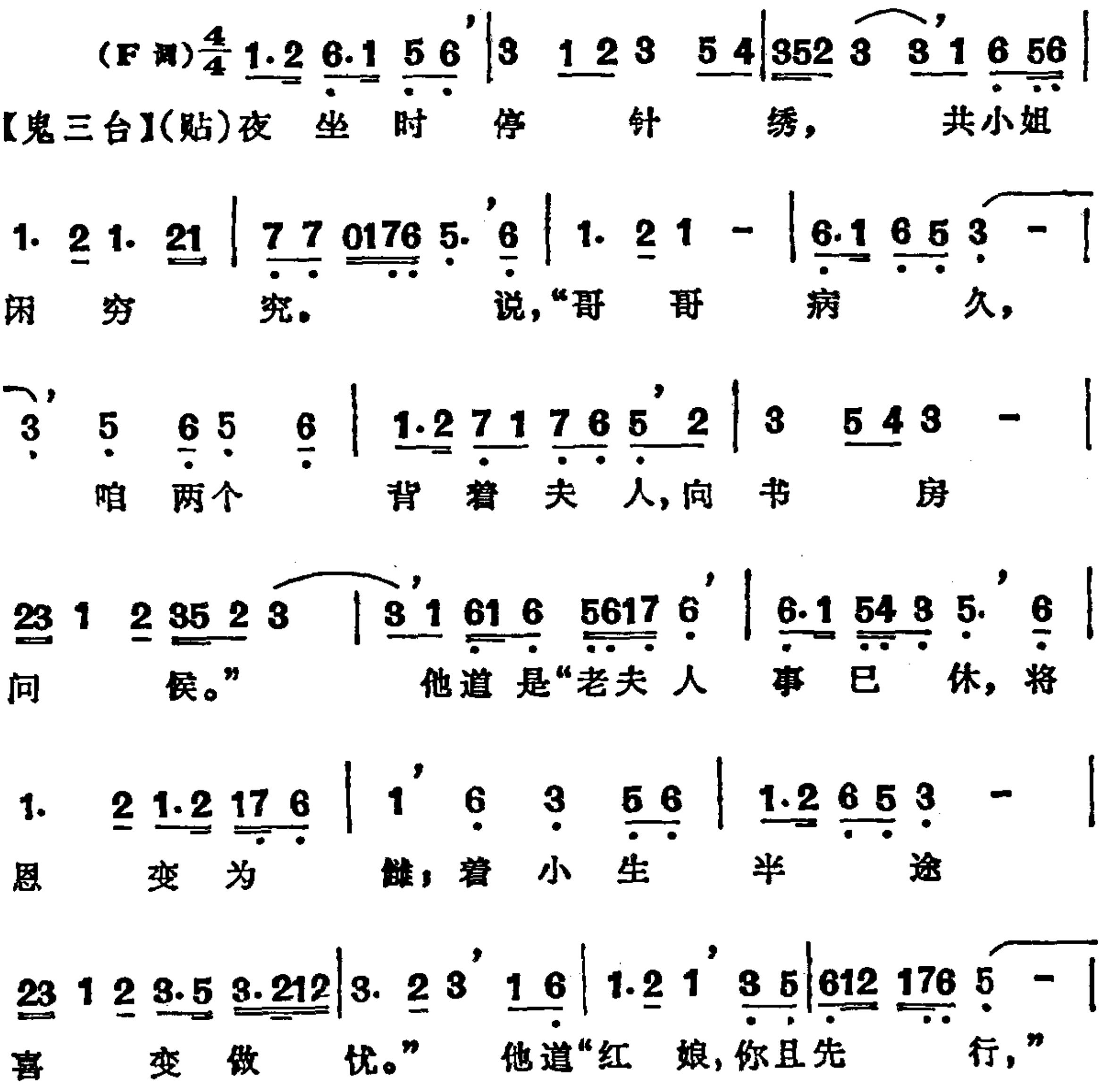
拷艳选曲❶

（《西厢记》第四本第二折）

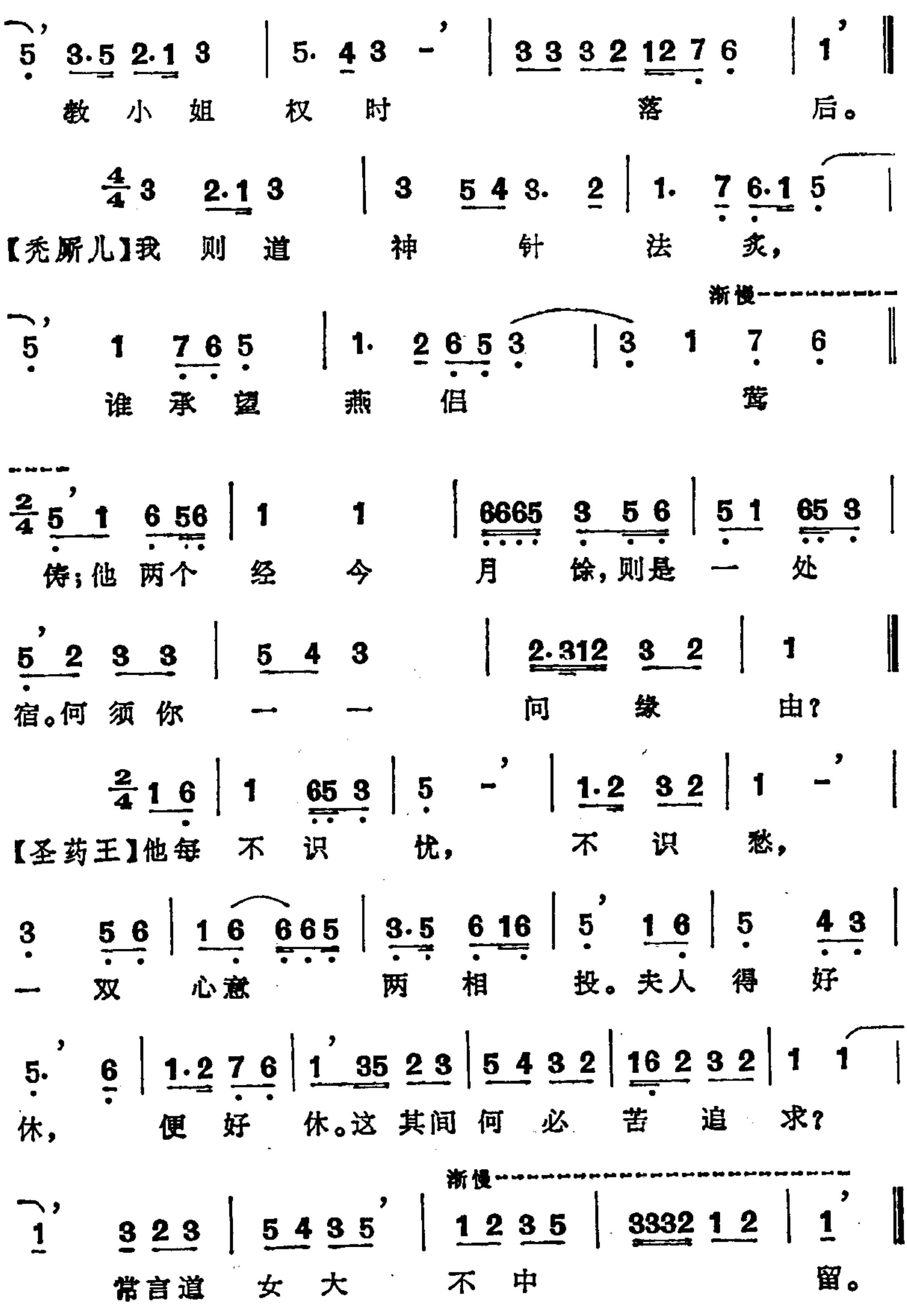
王　实　甫　词

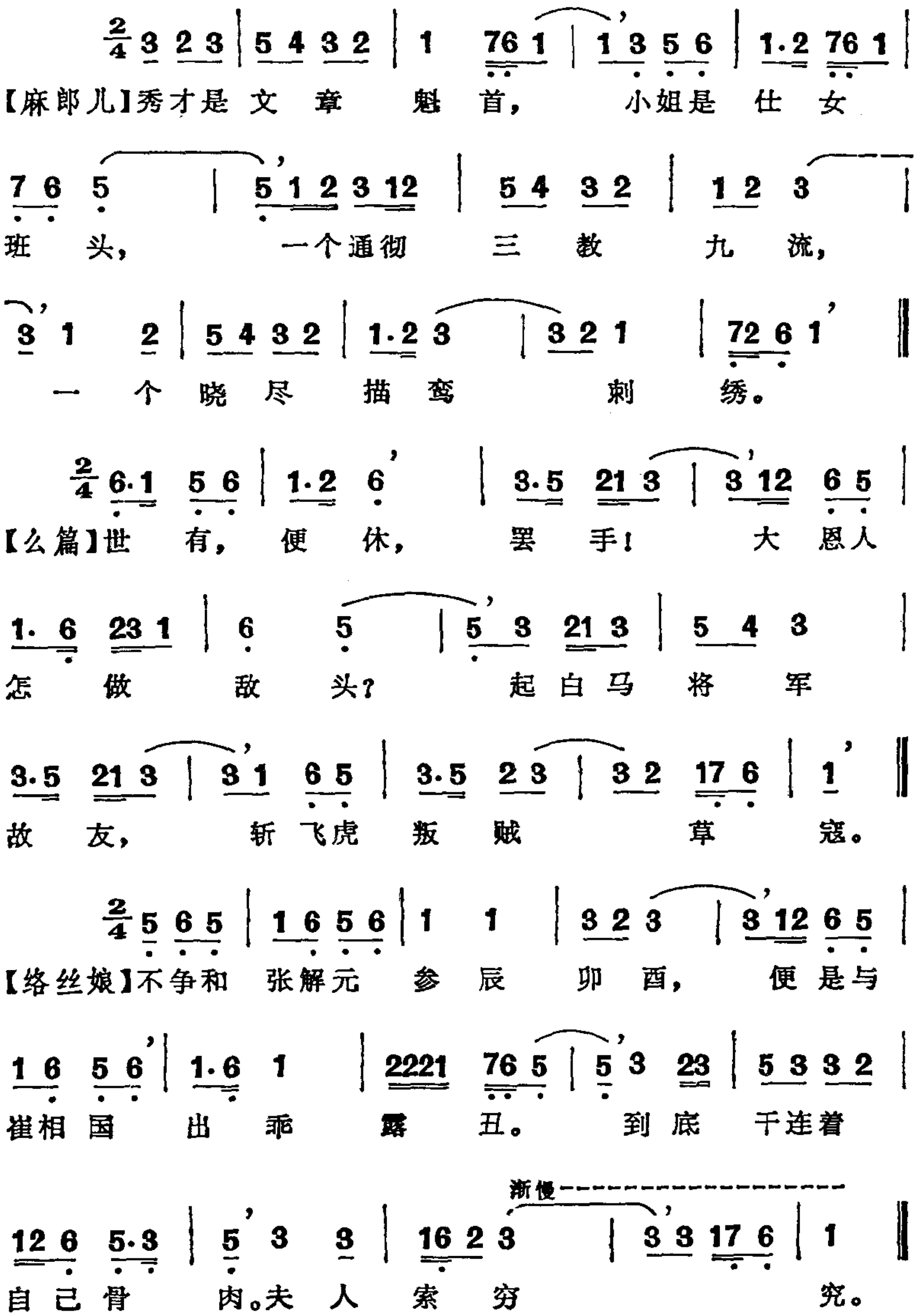
《纳书楹西厢记全谱》曲

（越调）【斗鹌鹑】、【紫花儿序】、【金蕉叶】、【调笑令】删。

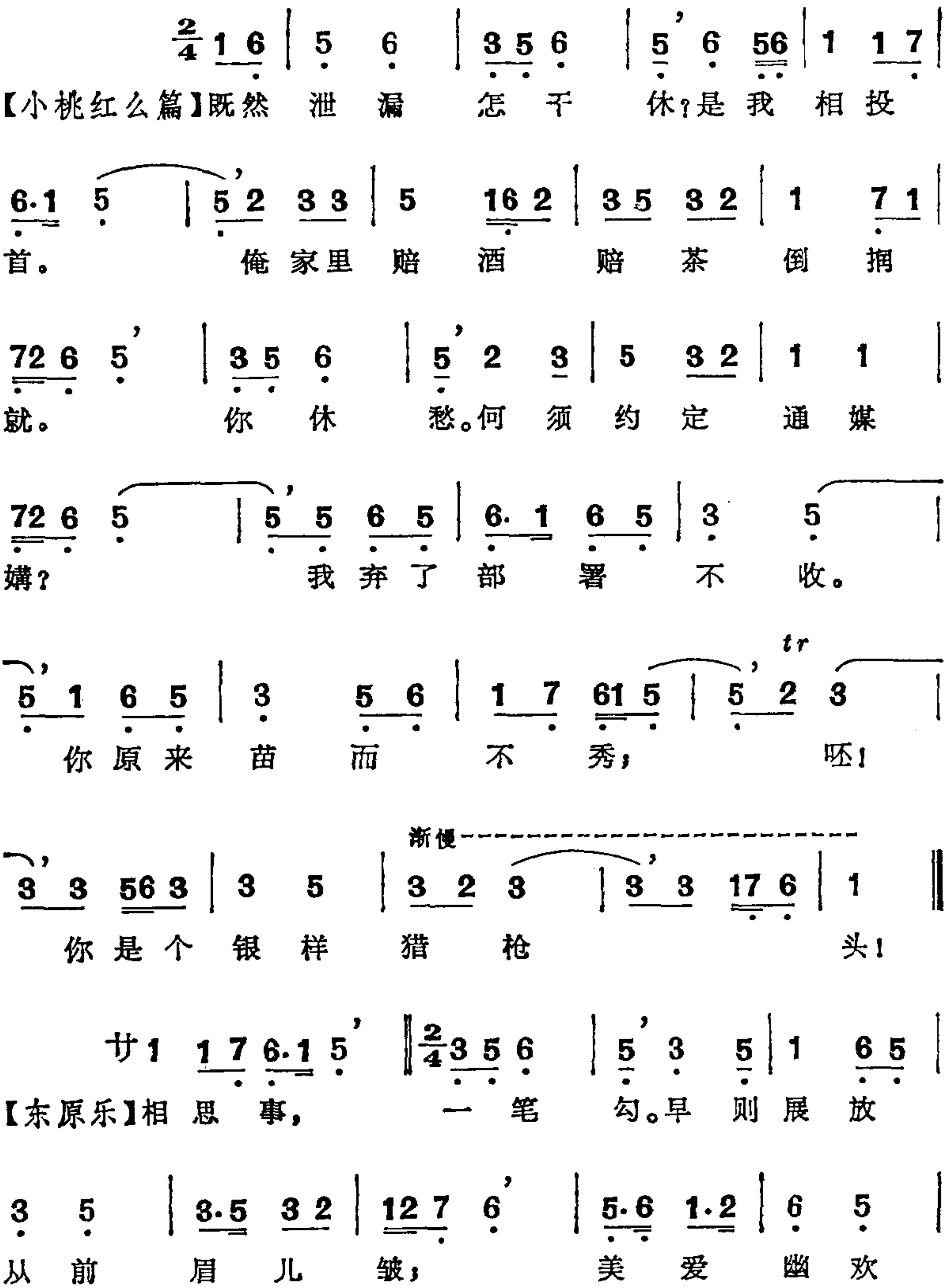


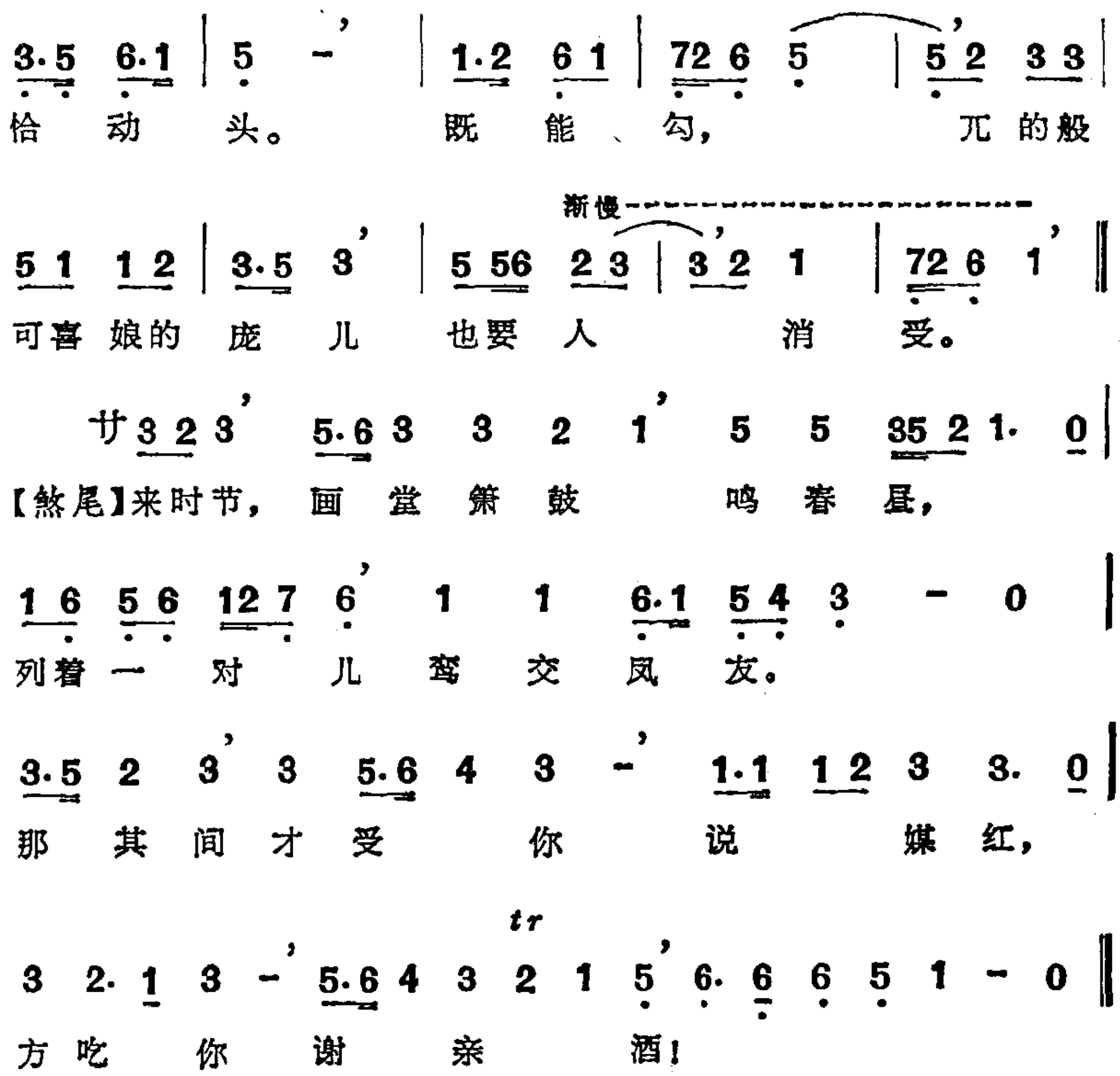
❶仅选取足以表现红娘正义、勇敢、机智、率直的性格的部份，删去不够雅驯的部份。


教小姐权时落后。
【秃厮儿】我则道神针法炙，
渐慢
谁承望燕侣莺
俦；他两个经今月馀，则是一处
宿。何须你一一问缘由？
【圣药王】他每不识忧，不识愁，
一双心意两相投。夫人得好
休，便好休。这其间何必苦追求？
渐慢
常言道女大不中留。


【麻郎儿】秀才是文章魁首，小姐是仕女
班头，一个通彻三教九流，
一个晓尽描鸾刺绣。
【么篇】世有，便休，罢手！大恩人
怎做敌头？起白马将军
故友，斩飞虎叛贼草寇。
【络丝娘】不争和张解元参辰卯酉，便是与
崔相国出乖露丑。到底干连着
渐慢
自已骨肉。夫人索穷究。

【小桃红】删。


【小桃红么篇】既然泄漏怎干休？是我相投
首。俺家里赔酒赔茶倒拥
就。你休愁。何须约定通媒
媾？我弃了部署不收。
tr
你原来苗而不秀；呸！
渐慢
你是个银样猎枪头！
【东原乐】相思事，一笔勾。早则展放
从前眉儿皱；美爱幽欢



【西厢记】 王实甫西厢记的故事基本上与董解元《西厢记诸宫调》相同。这里，不再重复❶。王实甫吸收了董西厢的材料，进行再创造；既借鉴了前人，又不为前人所束缚。董西厢是说唱本子，王西厢是戏剧本子。时代不同，艺术条件不同，听众的好尚不同，对同一内容两者所采取的表达形式完全不同。王西厢根据董西厢作了戏剧性的安排和集中，通过王实甫创造性的处理，从一个伟大的说唱本子的基础上又产生了一个伟大的杂剧

❶参看中册第十四章第二节

本子。两者各有千秋，难分上下。但在近六七百年来，随着戏剧的发展，王西厢起出更大的影响，因而得到人们更多的重视，则是十分自然的事。

配合王西厢的音乐，现在完整地保存的，至少有三个本子：

1. «纳书楹西厢记全谱»，现代曲家一般相信它是元代流传下来的杂剧的乐谱。

2. «太古传宗»中的«琵琶调西厢记»，与前一种曲牌相同，歌词相同，但音调完全相异；这是明代苏州一带产生的用琵琶伴奏的一套清唱用的乐谱。

3. «北西厢弦索谱»，曲牌与歌谱相同，音调与«杂剧»乐谱与«琵琶调»乐谱，又完全相异；这是明代杭州一带产生的用三弦伴奏的一套清唱用的乐谱。

后两者应用了«杂剧»歌词，但其音乐则不属于«杂剧»的体系，以后将在明代另作介绍；这里附带提及它们，仅是为了说明王实甫西厢记歌词在音乐上曾产生怎样的作用而已。

在«拷艳»一折中，红娘不仅与代表封建礼教的老夫人进行了斗争，而且也对莺莺和张生的软弱性作了善意而幽默的讽刺。音乐上表现出红娘的果敢、坦率、光明磊落、无所畏惧的神情，也带有调皮、幽默、讽刺的情调。

四、杂剧的内容和形式

«杂剧»到了元朝初期呈现它发展的高峰，并不是出于偶然。现实生活中的民族矛盾和阶级矛盾，赋予«杂剧»以丰富的艺术原料。汉族文人受到统治者的歧视，转而接近人民，更加密切地与现实相结合；取当时广大群众喜闻乐见的表现形式作为反映当时社会现实的工具；他们成为«杂剧»艺术队伍中的新的成员；他们以其文化

修养大大地增加了<杂剧>的战斗力量。这些都是政治的原因。唐宋以来的音乐材料，如民间曲子、艺术歌曲、歌舞大曲等，特别重要的，如宋金时代已得到相当发展的说唱音乐和戏剧音乐等，唐宋以来的音乐艺术手法和各种表演艺术的经验，连百戏在内，都为元代<杂剧>的进一步发展打下了结实的基础。这些，都是艺术的原因。两者的汇合产生了必然的结果——那就是<杂剧>的空前高峰。

【元杂剧题材的广泛性和现实性】 元<杂剧>所反映的生活的面，是非常广泛的。上自帝王将相，下至普通人民，都出现在剧本中间。明朱权在<太和正音谱>(1398)中曾把<杂剧>所描写的内容，分为十类，称为"杂剧十二科"；它们是：

"一曰'神仙道化'，
"二曰'隐居乐道'(又曰'林泉丘壑')，
"三曰'披袍秉笏'(即'君臣'<杂剧>)
"四曰'忠臣烈士'，
"五曰'孝义廉节'，
"六曰'叱奸骂谗'，
"七曰'逐臣孤子'，
"八曰'钹刀赶棒'(即'脱膊'<杂剧>)
"九曰'风花雪月'，
"十曰'悲欢离合'，
"十一曰'烟花粉黛'(即'花旦'<杂剧>)
"十二曰'神头鬼面'(即'神佛'<杂剧>)。

这种分类方法，虽然有着阶级局限性，并不能突出<杂剧>在阶级斗争中间的作用，但在<杂剧>题材的广泛性方面，它是有所体现的。实际上，下层人民和被压迫者，即使在现有书面材料的文人所写的<杂剧>中间，也比之在其他文学中间，是有更多被突出的机会的。在这类<杂剧>里，农民起义中的好汉、小商人、小手工业者、渔人、

樵夫、农民、穷苦百姓、流浪者、孤儿、寡妇、穷文人、隶卒、奴仆、婢女、养女以及妓女等，都在得到了艺术上的地位，成的剧中的正面人物。特定的封建社会中带有根本性质的事物，都得到了比较深刻的反映，剧本中有揭露和反阶级压迫和阶级剥削的，如关汉卿的《窦娥冤》、无名氏的《陈州粜米》、武汉臣的《生金阁》等；有提倡民族气节的，如孔文卿的《东窗事犯》，以及某些杨家将戏等；有颂扬农民起义的，如康进之的《李逵负荆》、高文秀的《双献功》、无名氏的《黄花峪》等；有同情妇女遭遇的，如关汉卿的《救风尘》、《望江亭》等；有反抗封建礼教、颂扬恋爱自由的，如王实甫的《西厢记》、李好古的《张生煮海》、郑光祖的《倩女离魂》等。当时的统治阶级是蒙古族的贵族。所以，在反映阶级矛盾的作品中，也往往同时反映了民族矛盾。元《杂剧》作者常常借题发挥，把贵人们穷奢极欲的生活，官吏们的贪暴专横、不学无术、残害人民等行为，描写得淋漓尽致；从字里行间，曲曲折折地述说着他们对元蒙统治者所取的憎恨态度。这样的例子很多，读者自能看出。不拟一一举例。

若连元代民间的未得著录流传的《杂剧》作品估计在内，则其尖锐的斗争锋芒，强烈的时代气息，其现实主义的主流，一定还可以更加明显地被代表出来。今天我们所能见到的，只是些文人的作品，其中虽然也是如上述的一些比较好的作品，但在另一方面，其中也还有一部分宣传因果报应、厌世度脱、封建伦理思想，描写色情、灵怪等故事的作品，都是糟粕。结合了前后发展的时期看来，第一期的文人作品，非但数量多，而且质量也较高；到了第二、第三期，随着文化中心的南移，非但作品的数量逐渐减少，而且其质量也逐渐下降。这可能是由于元代统治巩固以后，统治者学会了汉族旧有的一套思想统治方法，利用宗教和儒家思想，笼络知识分子，使一部分知识分子，在不知不觉中，逐渐脱离现实、脱离人

民，向统治阶级靠拢，从而消减了他们在文艺上的斗争锋芒。

【统治者对《杂剧》的利用和迫害】 统治者对民间已有高度艺术成就的杂剧，并不放弃欣赏的机会。《元典章》卷五十七《刑部》十九《杂禁》禁治妆扮四天王等条云：

> "至元十八年(1281)十一月初二日，御史台承中书劄付，御史呈：提点教坊司申：闰八月二十五日，有八哥奉御、秃烈奉御传奉圣旨：道与小李，今后不拣甚么人，十六天魔休唱者，《杂剧》里休做者，休吹弹者；四大天王休粧扮者；骷髅头休穿戴者。如有违犯，要罪过者！仰钦此。"

从这两项禁令，可见元宫廷教坊司经常演出《杂剧》，在此禁令颁布以前，也曾扮演过十六天魔、四大天王、骷髅等神鬼角色；又可见在此禁令颁布以后，这几种神鬼形象虽不准扮演，但其他《杂剧》则照样在宫廷里承应。

元统治者，除了在享乐生活中利用《杂剧》以外，对《杂剧》中某些有利于巩固其统治地位的作品，更不肯放弃其利用的机会。元杨维桢《元宫词》云：

> "开国遗音乐府传， 白翎飞上十三弦。
> 大金优谏关卿在， 《伊尹扶汤》进剧编。"

明兰雪主人朱有燉《元宫词》云：

> "尸谏灵公演传奇， 一朝传到九重知；
> 奉宣赍与中书省， 诸路都教唱此词。
> 初调音律是关卿， 《伊尹扶汤》杂剧呈；
> 传入禁垣宫里悦， 一时咸听唱新声。"

按《耕莘野》《伊尹扶汤》为郑光祖作。二诗均指为关汉卿作，不知有无其他根据。《史鱼尸谏卫灵公》为鲍天佑作。前者描写伊尹扶助推翻夏桀统治的成汤；元统治者利用此剧本，以成汤自比，宣传推翻宋王朝之为正义，用以涣散当时人们的反元意识，并用以软化当时的知识分子，使他们相信，他们扶助元朝，是与伊尹扶助成

汤有着同样的意义。后者描写春秋时卫大夫史鳅临死时，吩咐儿子把自己的尸体放在窗下，预料卫灵公去吊丧时，会因此而产生疑问，这时候他的儿子可有机会说出他父亲生前坚决的政治主张。两者所用，都是历史题材。故事本身，在古代一定的历史条件下，虽然都曾有过积极的意义；但到另一时代，被其时的统治者利用之时，就又产生了另一种作用。这一方面可以说明，有些统治者是如何善于曲曲折折地想尽办法，在政治上利用民间已有的艺术作品，另一方面，又可以说明，一个作品，除了它本身是好、或是不好之外，它的社会作用，有时又与特定的历史时期、历史环境和阶级关系有着联系，不宜脱离了具体的历史时期，仅仅从一个作品的本身，孤立地估计它的社会作用。

统治阶级，有政权在手，对不利于自己的民间艺术，常常利用法律手段，进行迫害。《元史》卷一〇五《刑法志》中有这样的一条《禁令》：

> "诸民间子弟，不务正业，辄于城市街坊演唱词话，教习杂剧，聚众淫谑，并禁治之。"

这里，统治者对进行艺术活动的人民，来一个拢统的取缔其加在人民身上的罪名，如"不务正业"、"聚众淫谑"等，是真是假，只有天晓得——真所谓"欲加之罪，何患无词！"同书同卷另有一条禁令，说得比较清楚，是这样：

> "诸乱制词曲，为讥议者，流。"

又《元史》卷一〇四《刑法志》，在"大恶"项下，有这样的一条：

> "诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者，处死。"

很显然，统治者对"讥议"、"犯上恶言"等人民对他们的揭发和斗争，非常害怕，一定要用"流"、"处死"等极重的刑法予以镇压。但

从这，却更可见得，民间艺术在阶级斗争中的巨大作用。

【《杂剧》的外传】《杂剧》的剧本，颇受东西方各国学者们的重视；经过外文翻译，已在国际发表者，如：

法裘利安(Stanislas Julien)译《赵氏孤儿》(1834)、《连环计》、《冤家债主》(年代不详)等；法伯勒梅尔(R·P·de Rrémare)译《赵氏孤儿》(1735)；英大维斯(John Francis Davis)译《老生儿》(1817)；英大维斯译《汉宫秋》(1829)；法拔残(Amtoine Pierre Louis Bazin)译《窦娥冤》、《汗衫记》、《翰林风月》、《货郎旦》(1835)；日冈岛献太郎(1894)、田中从吾轩(1898)、鹿岛修正(1903)、金井保三和宫原民平(1914)、宫原民平(1920)先后译王实甫《西厢记》；日宫原民平译《倩女离魂》(1925)；日吉川幸次郎译《金钱记》(1943)。

其中有些《杂剧》，还有几个译本，如：《赵氏孤儿》另有英译本(1762)，法巫儿推(Voltaire)译本(1834)；《老生儿》另有法索森(A·Brug ui ere de Sorsum)译本(1819)，日宫原民平译本(1925)；《窦娥冤》另有日宫原民平译本(1925)；《冤家债主》另有英译本等。

王国维(1877—1927)在其《宋元戏曲考》(1912)的"十六余论"中曾提到他所见到的1912年前我国元代杂剧的外国译本；他说：

"至我国戏曲之译为外国文字也为时颇早。如《赵氏孤儿》，则法人特赫尔特(Du Halde)实译于千七百六十二年；至一千八百三十四年，而裘利安(Ju lian)又重译之。又英人大维斯(Davis)之译《老生儿》在千八百十七年；其译《汉宫秋》，在千八百二十九年。又裘利安所译，尚有《灰阑记》、《连环计》、《看钱奴》，均在千八百三四十年间。而拔残(Bazin)氏所译尤多，如《金钱记》、《鸳鸯被》、《赚蒯通》、《合汗衫》、《来生债》、《薛仁贵》、《铁拐李》、《秋胡戏妻》、《倩女离魂》、《黄粱梦》、《昊天塔》、《忍字

记》、《窦娥冤》、《货郎旦》，皆其所译也。此种译书，皆据《元曲选》；《元曲选》百种中，译成外国文者，已达三十种矣”。

根据王氏的统计，再加上1912年以后，特别日人所译的本子为数将更多。但传到国外而被翻译的，还仅仅是《杂剧》的剧本部分而已，至于现在还在《昆曲》中间保留着的一部分元人《杂剧》的音乐，则至今还没有受到国外足够的注意。这恐怕是由于过去我国音乐界之向国外介绍《杂剧》的音乐，远不如文学界之向国际介绍《杂剧》的文字那样，做过一定的工作。

【杂剧的艺术形式】 关于《杂剧》的艺术形式，可分结构、演出形式和音乐特点三方面来讨论。

【杂剧的结构】 元《杂剧》基本上有着统一的结构。绝大多数的剧本由四折组成——一折相当于一幕。四折中间，有时还可另外加进一个楔子，起出提示、补充、贯串剧情的作用。《楔子》很多时候不用；在用的时候，较多用于第一折的前面，但有时也有用于折与折之间的❶；较多只用一个楔子，但有时也有用到两个《楔子》的❷。这种结构形式，很可能，是由宋代《杂剧》的《正杂剧》部分发展而来。

戏剧的结构形式，应该是服从于内容的需要的。元《杂剧》以四折为常例，正说明，就当时的经验而言，表达一般的故事内容，四折最为合式。但遇到需要表达较为复杂的情节时，元《杂剧》作者，也并不限于只用四折。如《赵氏孤儿》、《五侯宴》、《东墙记》、《降桑椹》等《杂剧》，就都有五折。又张时起之《赛花月秋千记》，剧本虽

❶不用《楔子》的，如乔梦符的《金钱记》。《楔子》用于第一折前面的，如马致远的《汉宫秋》；用于第一、二折之间的，如武汉臣的《玉壶春》；用于第二、三折之间的，如吴昌龄的《张天师》；用于第三、四折之间的，如李寿卿的《伍员吹箫》。 ❷如无名氏的《马陵道》，在第一折前面和在第一、二折之间用两个《楔子》；无名氏的《抱妆盒》，在第一折前面和在第二、三折之间用两个《楔子》。

已不存，然据《录鬼簿》所纪，则有六折。至于王实甫作《西厢记》，其所处理，为情节复杂的崔、张爱情故事，他就不能不用到二十折之多——二十折分作五本，每本四折。一本，可能适于一次演出。若如此，则《西厢记》全剧，须五次方能演完。而且，用多本的，还不仅《西厢记》。明凌蒙初《西厢记序》云，"吴昌龄《西厢记》有六本。"凌氏又说，"王实甫《破窑记》、《丽春园》、《贩茶船》、《进梅谏》、《于公高门》，各有二本；关汉卿《破窑记》、《浇花旦》，各有二本。"所以，在一方面，元《杂剧》虽以四折为常例，但在另一方面，它又并不限于一剧四折；它可以一剧一本，一本多于四折，也可以一剧多本，全剧由多折组成。可以说，折数的多少主要还是根据了表达内容的要求而决定的。

【杂剧的演出形式】 元《杂剧》是由曲、宾白和科三者组成的一种总合的艺术形式。曲是歌唱的部分。宾、白是语言的部分。宾与白又有区别。明姜南《抱璞简记》云，"北曲中有全宾、全白。两人相说曰宾，一人白说曰白"。科是动作的部分。科是"科泛"或"科范"的简称。冯沅君在《古剧说汇》中说，"至于'科范'(泛)，那就是说行动的规则、范畴"；又说，"古剧的'科范'(泛)是公式化的。"

元《杂剧》依故事内容的要求，用不同的角色扮演不同性别、不同年龄、不同身分、不同职业、不同性格的剧中人物。现存剧本中所提到角色名称，有：正末、副末、二末、外末、冲末、小末；正旦、贴旦、外旦、老旦、大旦、小旦、色旦、搽旦、旦徕；净、副净、二净、丑；孤、细酸、伴哥、禾旦、曳刺、邦老、孛老、卜儿、徕儿等。虽然各剧本对角色名称的用法，并不完全一致，在上列角色名称中可能杂有同一角色的不同名称在内，但元《杂剧》所用角色之多样，和其大体上的区别，还是可以大概知道的。其中主要的角色为正末和正旦；

《杂剧》中的歌唱，其绝大部分，都是由这两个角色担任的。

元《杂剧》既以正末和正旦为主角，所以，其演唱的一般通例，常是由正末或正旦一个角色担任全剧的歌唱部分，从头至尾，连唱四折；其他角色只担任宾白和科泛部份，最多也不过偶而在《楔子》中演唱一两个曲调而已。因此，在元《杂剧》的剧本中有"末本"和"旦本"之分；全剧四折均由正末一人唱者为末本，全剧四折均由正旦一人唱者为"旦本"。《大和正音谱》(1398)在杨显之的《酷寒亭杂剧》下，注"旦末二本"。明初朱有燉所作《杂剧香囊怨》(1433)第一折的曲词中，有"做一个旦本儿进西施的越范蠡"之句。可见"末本"、"旦本"之区别，在明初还是人所共知的。

但元《杂剧》除了以一人主唱全剧四折为常例外，并不是没有变通的情形。其变通的情形，大约有三种。第一，正末或正旦，在一剧中，虽然一般地只扮一个人物，但有的时候，它也可以兼扮两个以上的不同人物。例如以上述的《酷寒亭》为例。正末在第一、第二折中扮赵用，在第三折中扮张保，在第四折中更扮宋彬。又如，在尚仲贤的《气英布》第四折中，正末初扮探子唱，后又扮英布唱。第二，打破一人唱全剧四折之例，由两人前后分任剧中各折的演唱。例如，在武汉臣的《生金阁》中，由正末唱第一、三、四折，由正旦唱第二折；在李好古的《张生煮海》中，由正旦唱第一、二、四折，由正末唱第三折。第三，打破正末或正旦主唱之例，由其他角色参加歌唱，构成更为复杂的歌唱场面。例如《西厢记》第一本第四折，大部分由正末唱，但近尾处夹进红娘和"旦"(莺莺)各唱一曲。清毛奇龄称这种演唱方法为"参唱"，并以此为"院本"末折之"定例"。毛氏在《毛西河论定西厢记》中加有不少的《评注》。首先，他在一处评注中，对《院本》与《杂剧》的区别，曾作这样的说明：

"元曲有《院本》，有《杂剧》。《杂剧》限四折；院本则合《杂剧》为之，

或四剧、或五剧，无所不可。故折称一剧，亦称一本”。

在第一本第四折“红”和“旦”各唱一曲之后，毛氏又注云：

“北曲每折必一人唱，则每本末折参唱数曲，此定例也。此互参莺红二曲……。”

又《西厢记》第五本第四折（全剧第二十折）的演唱场面更为复杂；其中有正末、红、旦的独唱，有正末和旦的同唱，又有“众唱”。在众唱的《锦上花》之后，毛氏又有注云：

“此是乐府结例，……所谓乱也。即此犹见汉、魏后乐府遗法。”

可见元《杂剧》在有一剧四折、由一人主唱的一般程式的同时，就在它内部，也已孕育着突破此一般程式的创造因素。

第二十三章　杂剧的音乐

元《杂剧》的音乐方面，可分曲调来源、套数、宫调问题、旋律特点、节奏特点、务头、曲牌在灵活运用中的变化、伴奏乐器等八个问题来讨论。

一、曲调来源

《杂剧》中的每一折都是由若干个单体曲调联接而成。这些单体曲调的来源，并不简单。它们代表着长期历史中北方已流行的各地音乐的荟集——其中也包括一部分南方曲调、少数民族曲调和外国曲调。王国维曾就元周德清在《中原音韵》里面所举出的335个曲牌的名称进行研究，初步指出：

其中出于《大曲》者	11曲
出于唐、宋词者	75曲
出于《诸宫调》中各曲者	28曲
可证为宋代旧曲者	9曲❶
合　计	123曲

并且说，

> 由此推之，则其他二百十余章，其为宋、金旧曲者，当复不鲜；特无由证明之耳。

一方面，前代的别种乐曲，为《《杂剧》所吸收，而加以创造性的新的运用，这是无可怀疑的。另一方面，也可以设想，元《杂剧》中必然

❶见《宋元戏曲考》八、《元杂剧之渊源》。"可证其为宋代旧曲者"原作"十曲"。但其中的《乔捉蛇》，已见于"《诸宫调》中各曲"下，为重出，故今改作九曲。

还包含不少当时各地各色各种的民间新创作。

二、套　　数

元燕南芝庵(真实姓名及生卒年份不可考)在其《唱论》中说：

"成文章曰乐府，有尾声名套数，时行小令唤叶儿。"

这里，所谓小令，是指单个乐曲而言；所谓套数，是指由若干单体乐曲依一定的逻辑关系联接起来，前有引子、后有尾声的一个整套而言，也就是后来所谓套曲；所谓乐府，是指由若干套数合成的，有头有尾，描写一个完整的故事一个《杂剧》而言。

一个套数，在一个完整的《杂剧》中为一折；在歌辞上，它是一韵到底；在音乐上，它所包含的多个单体曲调，一般是属于同一个宫调。

一个套数，固然可以一般地说，是由多个单曲联接而成；但从多个具体套数中单曲的联接关系中间，也还可以看出一些差别的因素——这种因素是与音乐艺术形式前后的继承和发展过程有着一定的关系。分别举例说明如下：

(一) 一般的单曲联接　例如吴昌龄的《唐三藏西天取经》中有《饯送郊关开觉路》一折是由下列六个单曲联接而成：

(仙吕)点绛唇——混江龙——油葫芦——天下乐——后庭花——青哥儿——煞尾。

今此折曲谱尚存，名《北饯》，见《纳书楹曲谱》正集卷二，及《集成曲谱》玉集卷一，可参阅。《杂剧》曲牌中，虽不正式引用"引子"的名称，但如《点绛唇》等曲牌，经常用散板歌唱，实际上起着引子的作用；《赚煞尾》是尾声。所以，这种形式，可以说，是由北宋《唱赚》中的《缠令》形式发展起来的❶。

❶《都城纪胜》，"有《引子》、《尾声》为《缠令》"。

（二）参用两曲循环相间的手法　例如罗贯中的《风云会》中第三折用到单曲十六次；对其中的《滚绣球》和《倘秀才》两曲计循环相间地运用了五次。其各曲的排列次序如下：

（正宫）端正好——**滚绣球**——**倘秀才**——呆骨朵
倘秀才——**滚绣球**——**倘秀才**——**滚绣球**
倘秀才——**滚绣球**——**倘秀才**——**滚绣球**
脱布衫——醉太平——二煞——收尾

此折今名《访普》，其曲谱见《纳书楹曲谱》正集卷二。这种形式，可以说，是由北宋《唱赚》中的《缠达》的形式发展起来的❶。当然，在两曲的前后循环相间之中，并不是两曲的照样重复；在同曲每一次出现之时，都是结合了内容的不同发展而有不少创作上的不同的处理的。光就板式而言，在《访普》折中，同一《滚绣球》就用到散板和一板三眼两种板式。但更大的变化还是在旋律方面，《访普》折的几个《倘秀才》，即使用的都是散板，但在旋律上却相差甚大。

（三）《么篇》　同曲变体的连用　《杂剧》或北曲重复连用两次以上时，从第二曲起称为"《么篇》"。在马致远《黄粱梦杂剧》的第二折中，曾连用《醋葫芦》曲十次之多，就是说有九个《醋葫芦》的《么篇》。其全折中所用各曲的排列次序如下：

（商调）集贤宾——逍遥乐——金菊香——**醋葫芦**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——**么篇**——后庭花——双雁儿——高过浪里来——随调煞。

（四）《煞》——结尾前同曲变体的连用　有时在套曲的近尾处连用某曲的几段变体；由前至后，直至《煞尾》为止（包括《煞尾》在

❶《都城纪胜》，"《引子》后只以两腔互迎，循环间用者为《缠达》"。

内——《煞尾》本身成为最后的一个变体)。这一形式，就其各段之为同曲的变体而言，是与《么篇》有着相似之处；但就其列在全套末尾，必然引入《煞尾》而言，则与《么篇》不同，而在全套中的位置及功能上，又自有其特点。《杂剧》对同曲的这样的变体，不称为《么篇》，而称之为《煞》，以指出其引向《煞尾》的特殊功能，并且依各《煞》前后变奏形式之差异，另用《四煞》、《三煞》等名称作为区别，是有其道理的。

可以用《煞》或用作引入《煞尾》的乐曲，仅是许多乐曲中的一小部份。但就元人已经用过的实例来看，这样的乐曲还是不少的。举例来说，如南吕宫的《牧羊关》、《乌夜啼》、《采茶歌》、《菩萨梁州》、《转青山》等曲，中吕宫的《耍孩儿》等曲，正宫的《耍孩儿》、《滚绣球》、《叨叨令》、《倘秀才》、《醉太平》、《小梁州》、《笑和尚》、《赛鸿秋》等曲，双调的《太平令》、《太清歌》等曲，都曾有过如此应用之例。兹举白仁甫(生 1226)《御沟红叶》剧❶中所用《耍孩儿》曲的《煞》为例。此剧系根据了宋刘斧的《青琐高议》中所述的故事而作。故事是：唐僖宗时，学士于祐曾在御沟中拾得一片红叶，其上题诗，有"方知红叶是良媒"之句；他也就题诗在一片叶上，从御沟的上流，浮入宫墙。叶为前诗的作者——宫女韩夫人所得。后宫廷遣放宫女，韩夫人嫁给了于祐。婚礼既成，两人各从笥中取出红叶相示，而说，"可谢媒矣。"此剧不见传本，仅存部份佚文及曲谱❷；但幸而还是全折。此全折所用的乐曲为：

(正宫)端正好——滚绣球——倘秀才——叨叨令——白

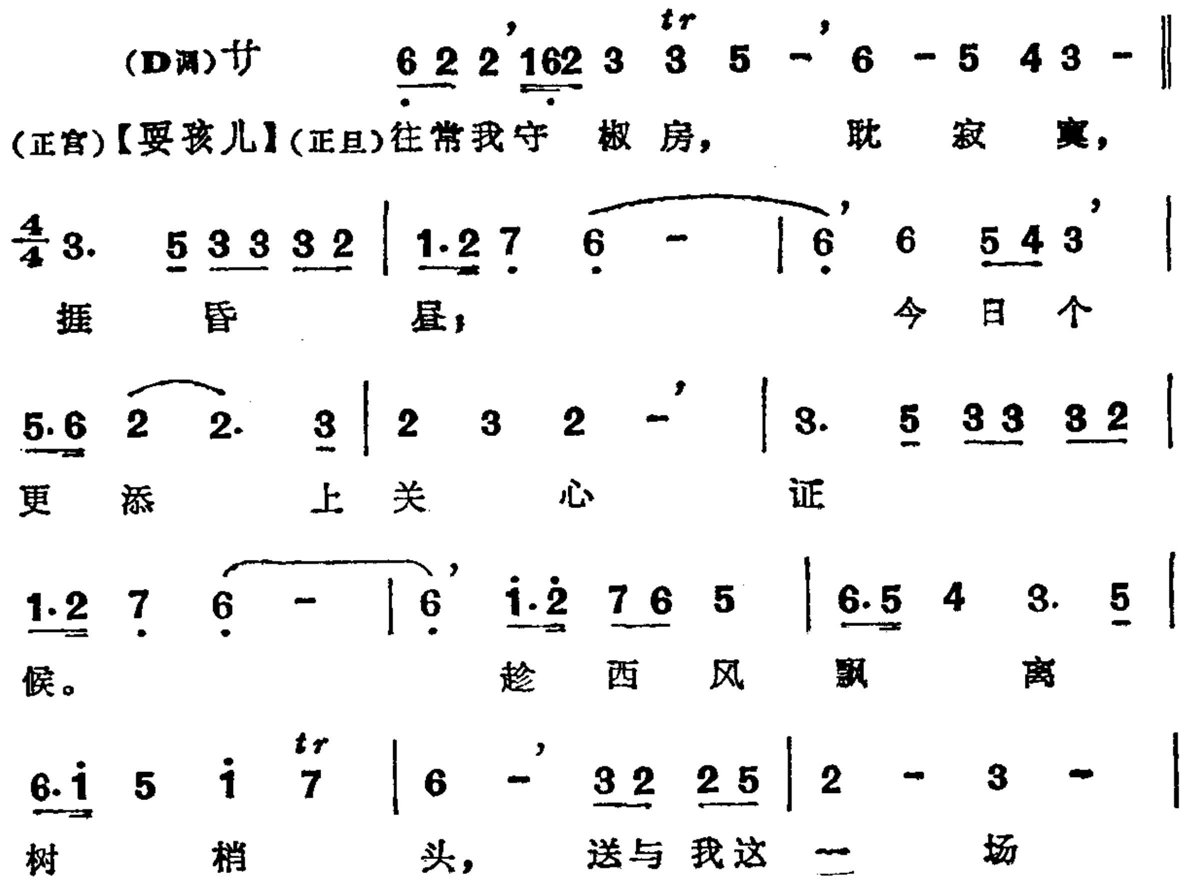
❶《雍熙乐府》、《九宫大成南北词宫谱》均作"《御沟红叶》"，《太和正音谱》、《词林摘艳》均作"《流红叶》"；《北词广正谱》作"《流红剧》"。 ❷全折曲词见《盛世新声》"正宫"卷23—25，《词林摘艳》卷六，《雍熙乐府》卷二，32—34；曲词见《九宫大成南北词宫谱》卷三四，64—70。

鹤子——么篇——红绣鞋——快活三——鲍老儿——古鲍老——柳青娘——道和——要孩儿——三煞——二煞——一煞——煞尾。

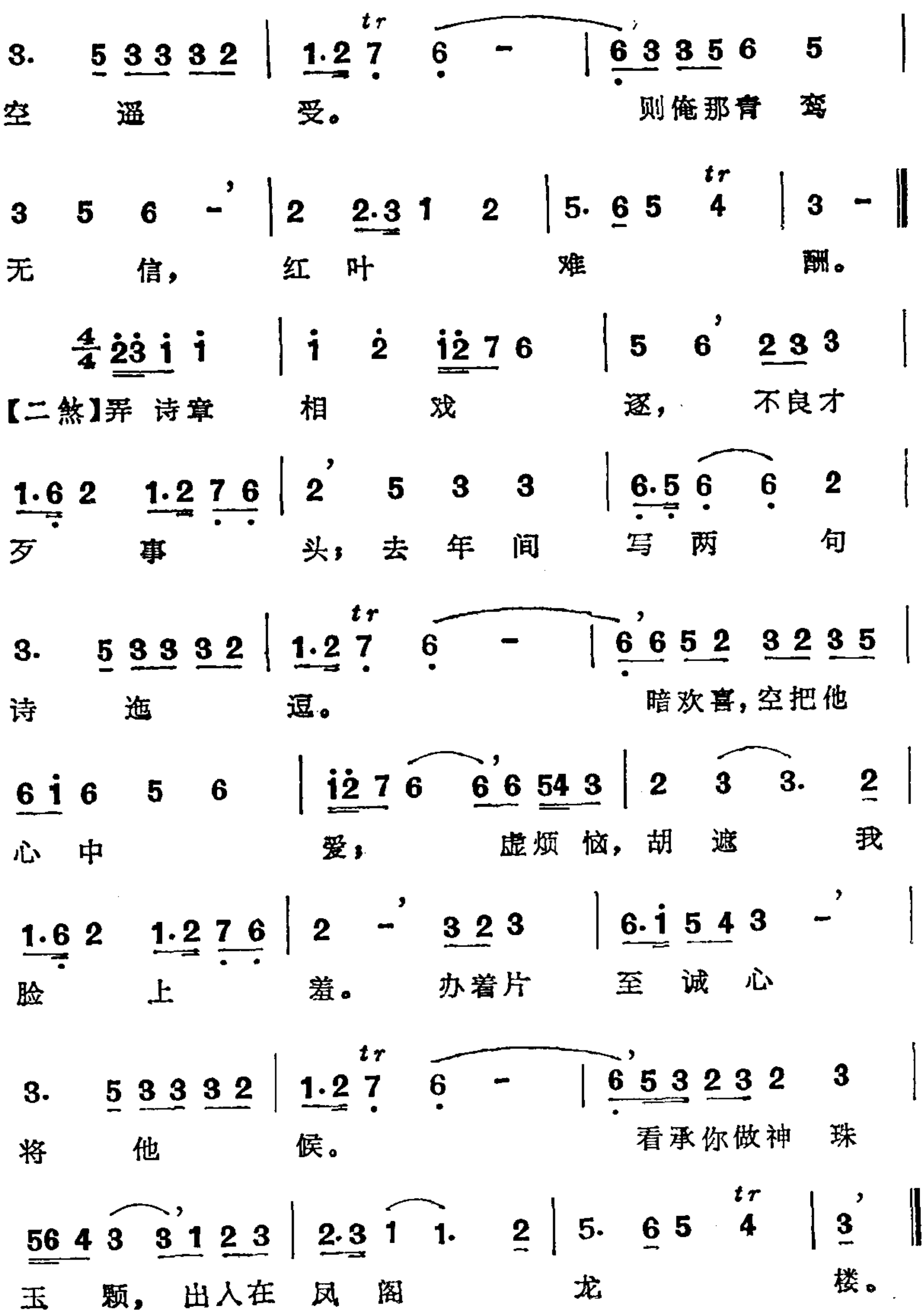
本折所描写的，是韩夫人从宫廷筵席上逃下来，在御花园中散步；正想到去年自己把题诗的红叶投在水中的事，忽见水面上有红叶飘来；她把红叶绰起，见其上题诗两句，正是联她去年的诗句。这就引起了她的愁思和幻想。下面是本折中自《要孩儿》至《煞尾》的一部份歌谱（曲例 23）；这时候韩夫人，正在述说她心中的愁思和希望。

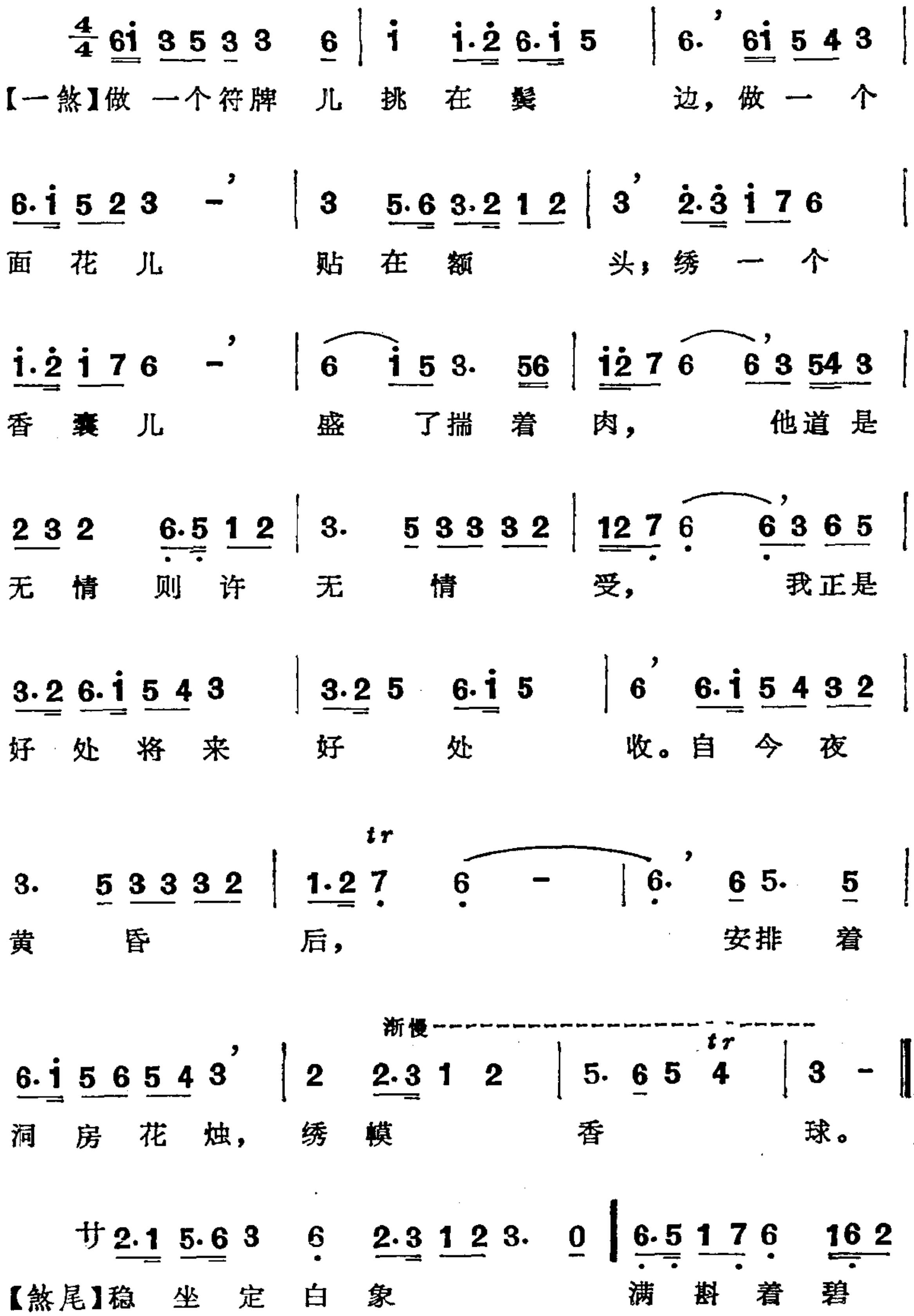
曲例23

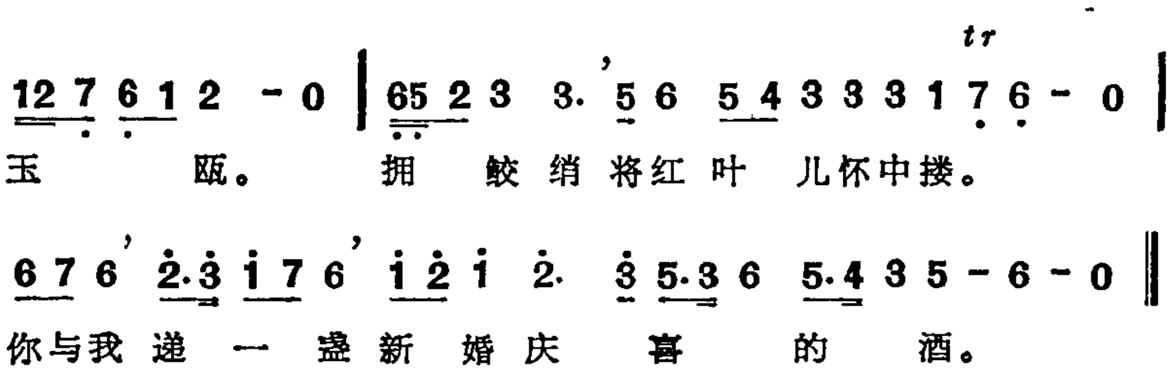
元 白仁甫《御沟红叶》中之《要孩儿》及《煞》




闲闷闲愁。受了些翠裙凤翅伤愁
扇，听了些绛帻鸡人
报晓筹。池馆皆依
旧；则俺这宦嫔年
老，几时得叶落归秋？
【三煞】题诗人长共短，有情人好共
丑，不明不暗因他
瘦。心儿中作念何曾
见？梦儿里相逢不断俶。这姻缘


空遥受。则俺那青鸾
无信，红叶难酬。
【二煞】弄诗章相戏逐，不良才
歹事头；去年间写两句
诗迤逗。暗欢喜，空把他
心中爱；虚烦恼，胡遮我
脸上羞。办着片至诚心
将他候。看承你做神珠
玉颗，出入在凤阁龙楼。


【一煞】做一个符牌儿挑在鬓边，做一个
面花儿贴在额头；绣一个
香囊儿盛了揣着肉，他道是
无情则许无情受，我正是
好处将来好处收。自今夜
黄昏后，安排着
渐慢
洞房花烛，绣幞香球。
【煞尾】稳坐定白象满斟着碧



《九宫大成南北词宫谱·耍孩儿·煞》后编者按语云：

“按《耍孩儿》多用在高宫❶、中吕、双角❷大套之后，以作收煞。《煞》则可多可少；多至十余阕，少即一二，无一定之式。”（《九宫》、七三、70）

这按语，对其他乐曲后的《煞》，其实也同样可以适用。

（五）《隔尾》　引用《隔尾》之例，只见于南吕宫的套数中。《隔尾》在形式上，是和用作全套尾声的《收尾》并无两样。《九宫大成南北词宫谱》编者说：“按《隔尾》句法，与本调《收尾》相同，故以为名。考元人套曲体，或紧接《梁州第七》，或间于中段，俱可”（卷五十二第15页）。这是从歌词形式的角度出发而作的说明。其实《隔尾》与《收尾》，非但在歌词形式上相同，就是在所配的音调上，也大体相同。但《隔尾》与《收尾》还是有区别的；其区别主要是在用法上——《收尾》常用于结束全套。《隔尾》则常用于一个套数的中间。套数中间用到《隔尾》的所在，常是前后剧情有着显明转变之所在；所以，可以说，《隔尾》是配合了故事内容转变的要求，而起出转折作用来的一种曲式因素。举关汉卿《包待制三勘蝴蝶梦杂剧》第二折的乐谱为例（曲例24）。《蝴蝶梦》的故事情节是：中牟县“权豪势要”的葛彪，打死了农民王老汉；王老汉的三个儿子——王大、王二、王三为父报仇，打死了葛彪，被捉到官里去。中牟县把三人解

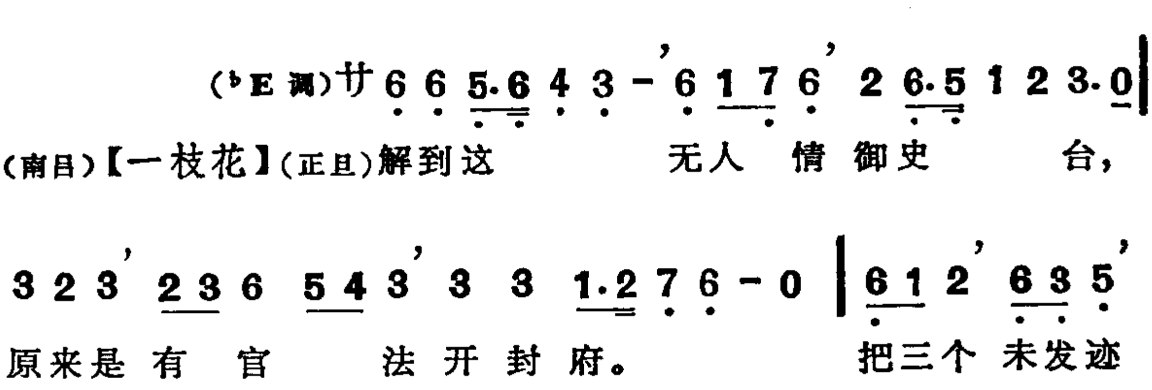
❶❷《九宫大成南北词宫谱》所谓“高宫”即通常的“正宫”；其“双角”即通常的“双调”。编者如此改变宫调名称，其实是没有根据的。

到开封府，由包公审问。按照法律，三人中间必须有一人偿命，才能销案。兄弟三人，在包公面前争着认罪。包公问他们的母亲王婆婆——王婆婆是王大、王二的后母，王三的亲生母，王婆婆却极力为前母所生的王大、王二开脱罪名，而宁愿舍弃其亲生的儿子王三为别人抵命。包公赏识他们的义气，设法开脱了三人的罪，并且举他们做了官。此剧揭露了豪强恶霸与被压迫农民之间的阶级矛盾，歌颂了农家子弟不畏强暴，敢于搏斗的精神，以及他们互助友爱，自我牺牲的精神；它爱憎分明，有着一定的积极意义。剧中所包含的迷信梦兆、提倡节孝等一部分带有封建思想的消极因素，并不占主要地位，是容易改去的。全剧由旦扮王婆婆主演。第二折是描写三人上堂，包公询问王婆婆的情形。本折包含两个《隔尾》：第一个《隔尾》是用于王婆婆见三子被打，诉说自己悲痛之情的时候；第二个隔尾是用于王婆婆在请求包公开脱王大之后，又请求包公开脱王二之时；两处《隔尾》，都与剧情中矛盾的转变紧密相关。

曲例24

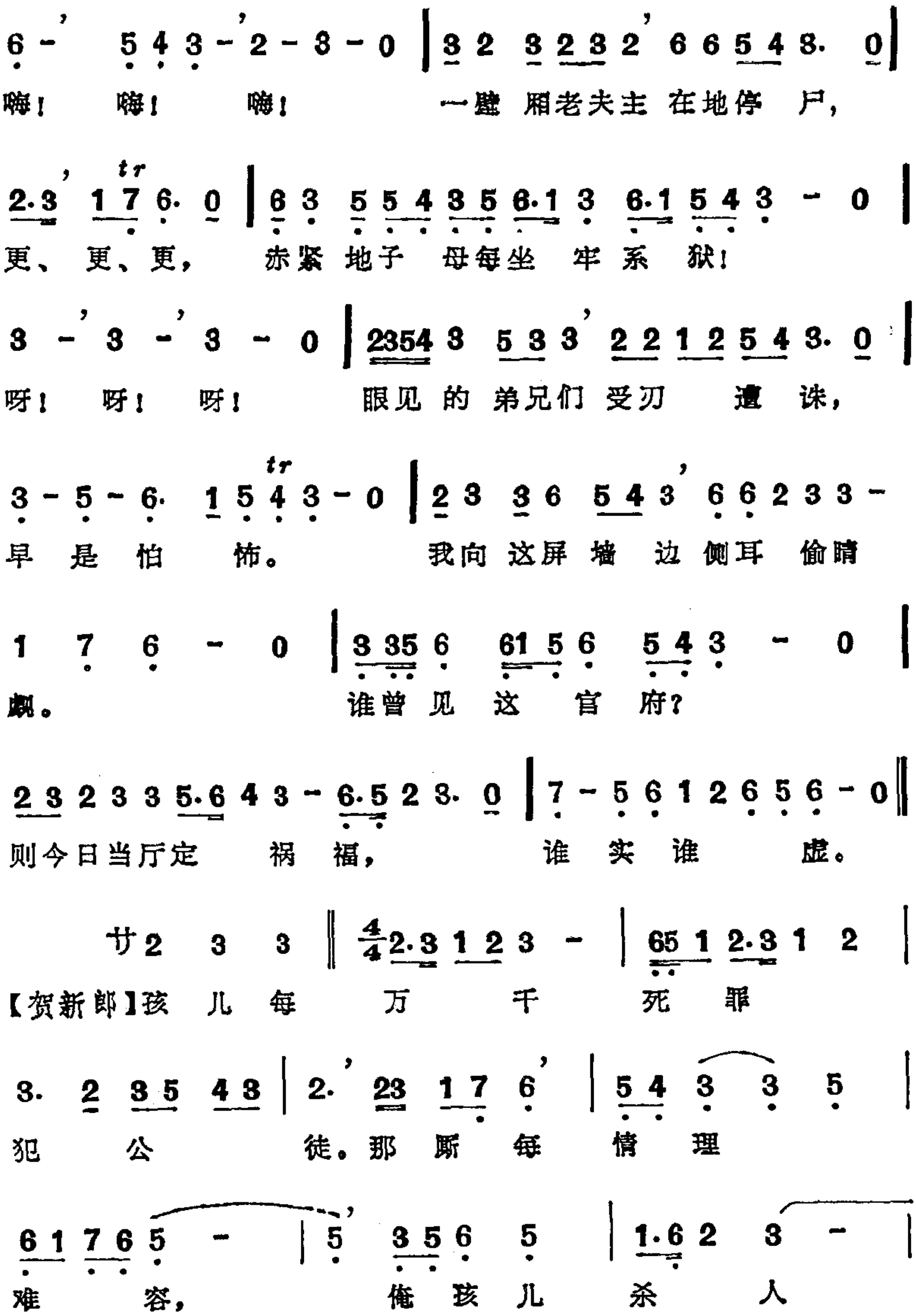
《蝴蝶梦》❶第二折

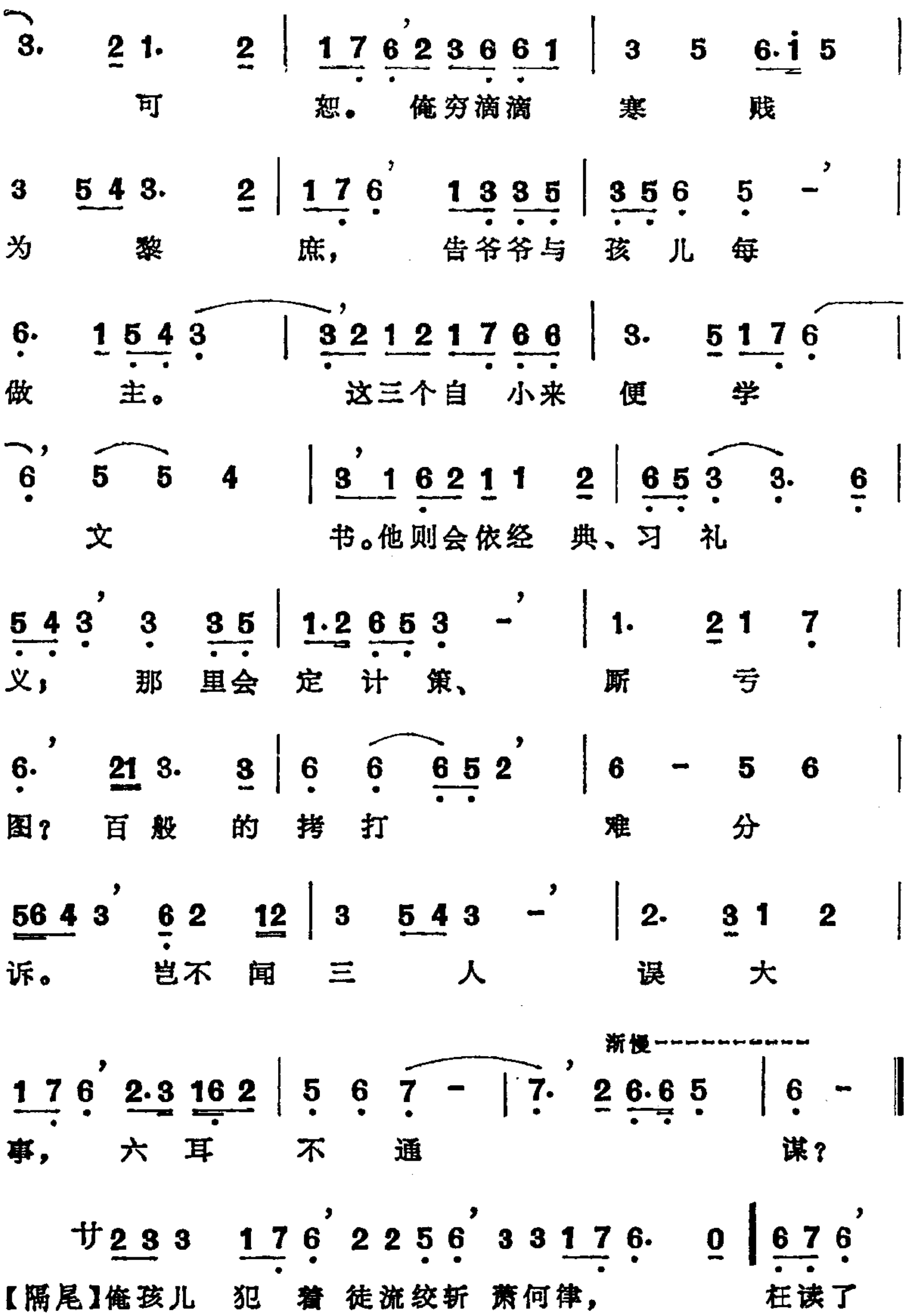
元　关　汉　卿词
《九宫大成北词宫谱》曲

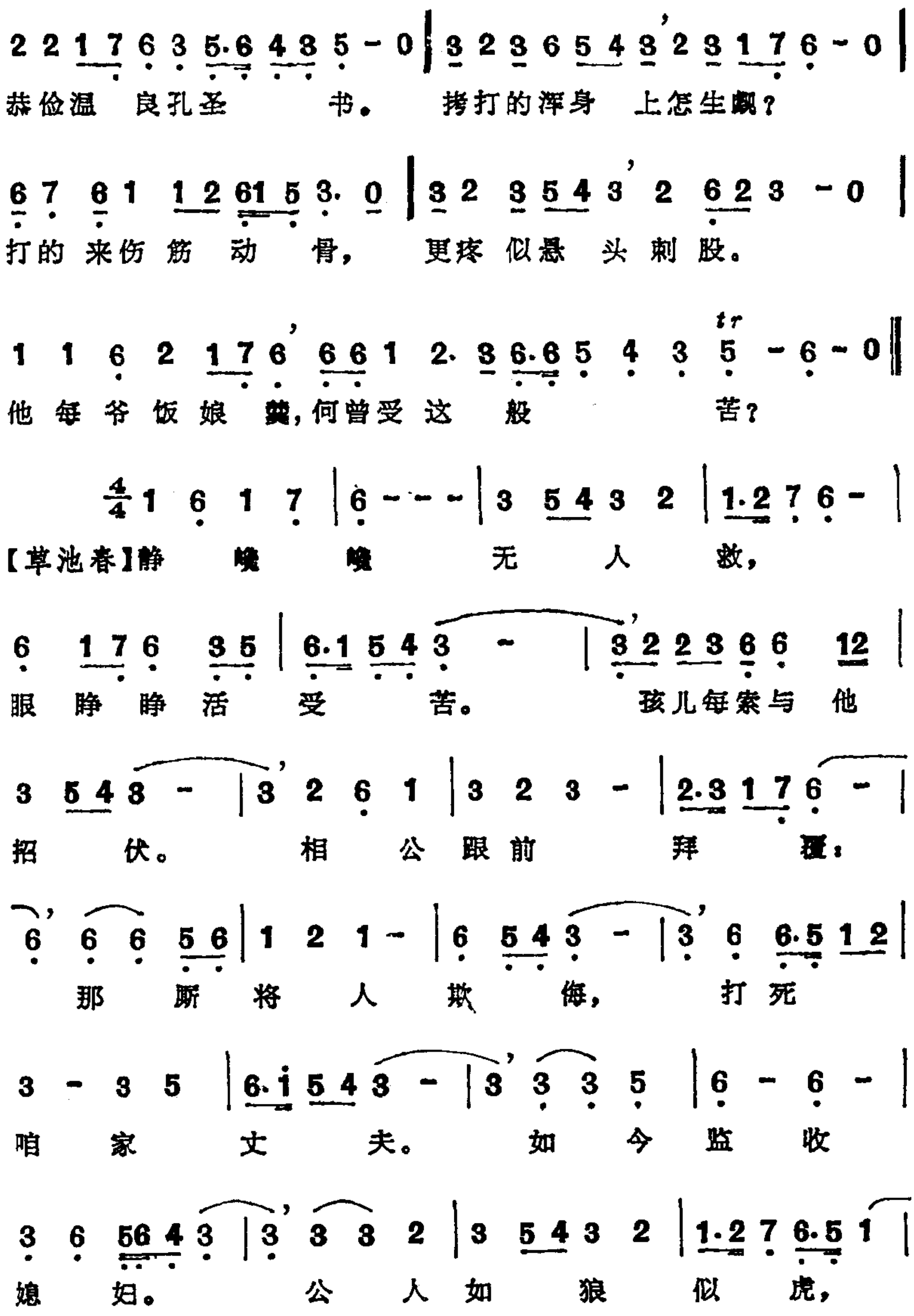


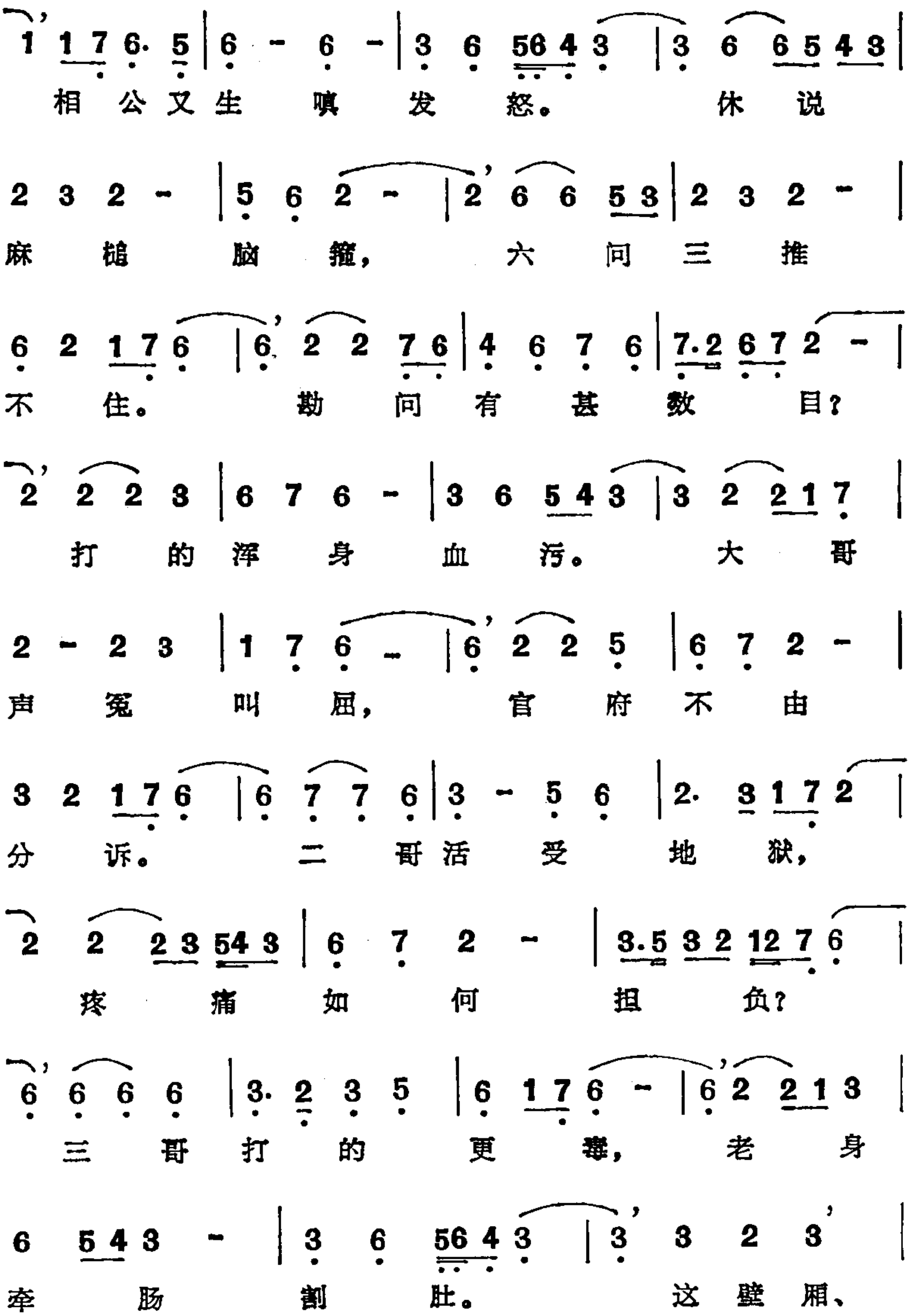
❶《九宫》卷五十三24—30页，标作“元人百种”。

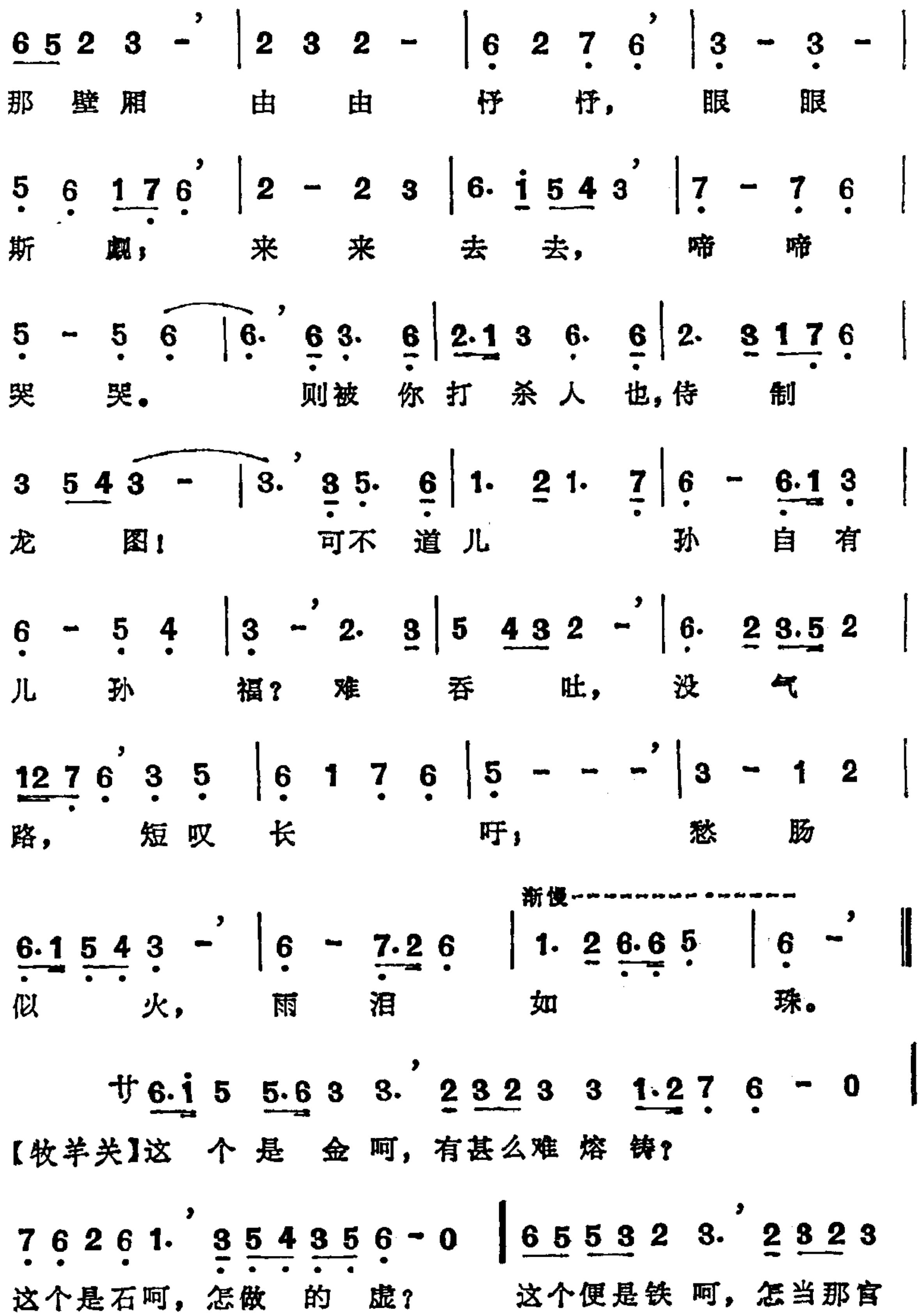

小秀士，生扭做吃勘问死
囚徒。空教我意下蜘蹰，把不定心惊
惧。赤紧的贼儿胆底虚。教我把
罪犯私下招承，不比那小去处官司孔目。
【梁州第七】这开封府王条清正，不比那中牟县
官吏糊涂。扑冬冬阶下升衙鼓，
諕的我手忙脚乱，使不得胆大心麤；
惊的我魂飞魄丧，走的我力尽筋舒。
这公事不比寻俗，就中间担负公徒。

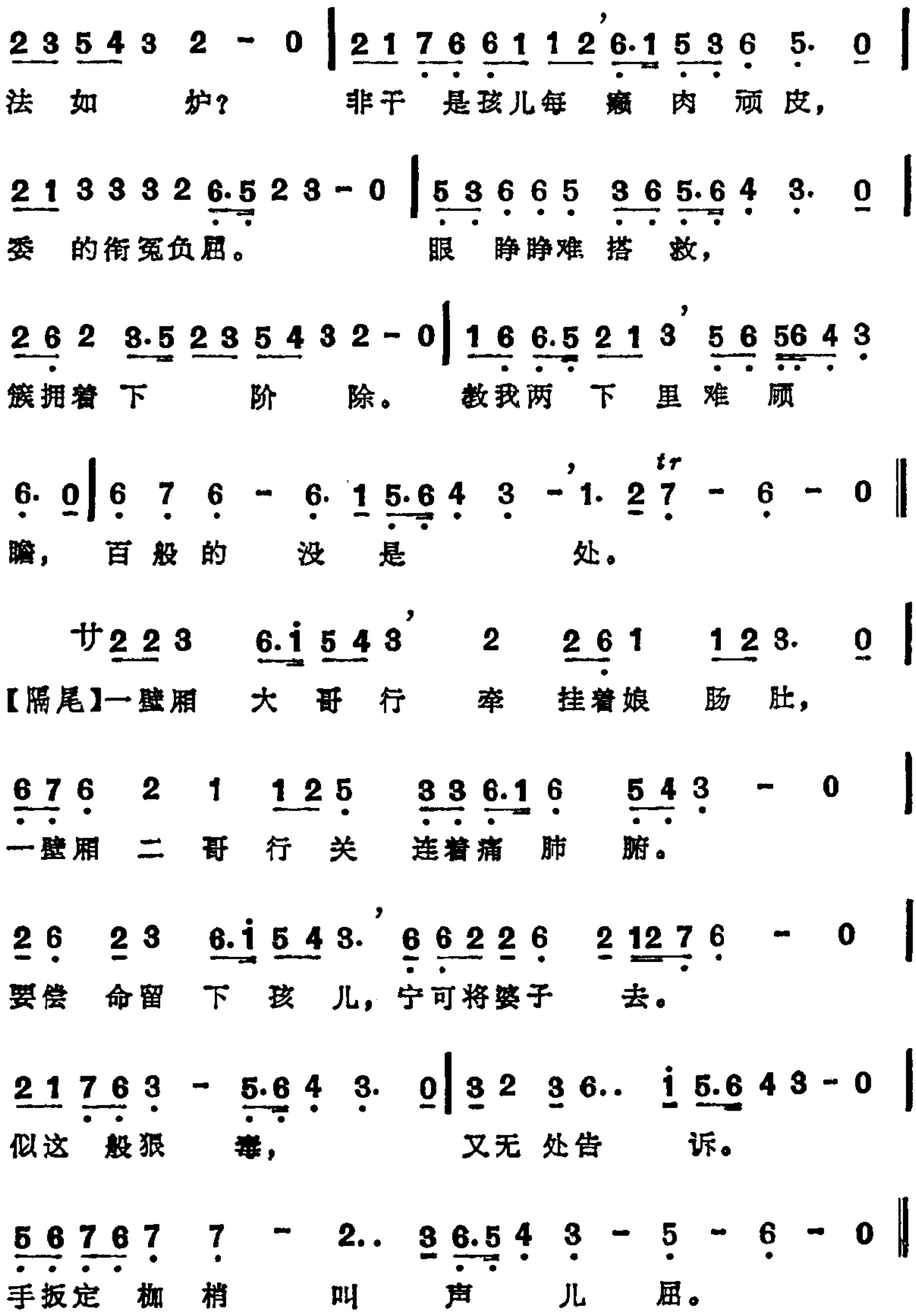

嗨！ 嗨！ 嗨！ 一壁厢老夫主在地停尸，
更、更、更， 赤紧地子母每坐牢系狱！
呀！ 呀！ 呀！ 眼见的弟兄们受刃遭诛，
早是怕怖。 我向这屏墙边侧耳偷睛
觑。 谁曾见这官府？
则今日当厅定祸福， 谁实谁虚。
【贺新郎】孩儿每万千死罪
犯公徒。那厮每情理
难容， 俺孩儿杀人


可 恕。俺穷滴滴 寒 贱
为 黎 庶，告爷爷与孩儿每
做 主。这三个自小来 便 学
文 书。他则会依经 典、习 礼
义；那里会定计策、断 亏
图？百般的拷打 难 分
诉。岂不闻三 人 误 大
渐慢
事，六耳不通 谋？
【隔尾】俺孩儿犯着徒流绞斩萧何律， 枉读了

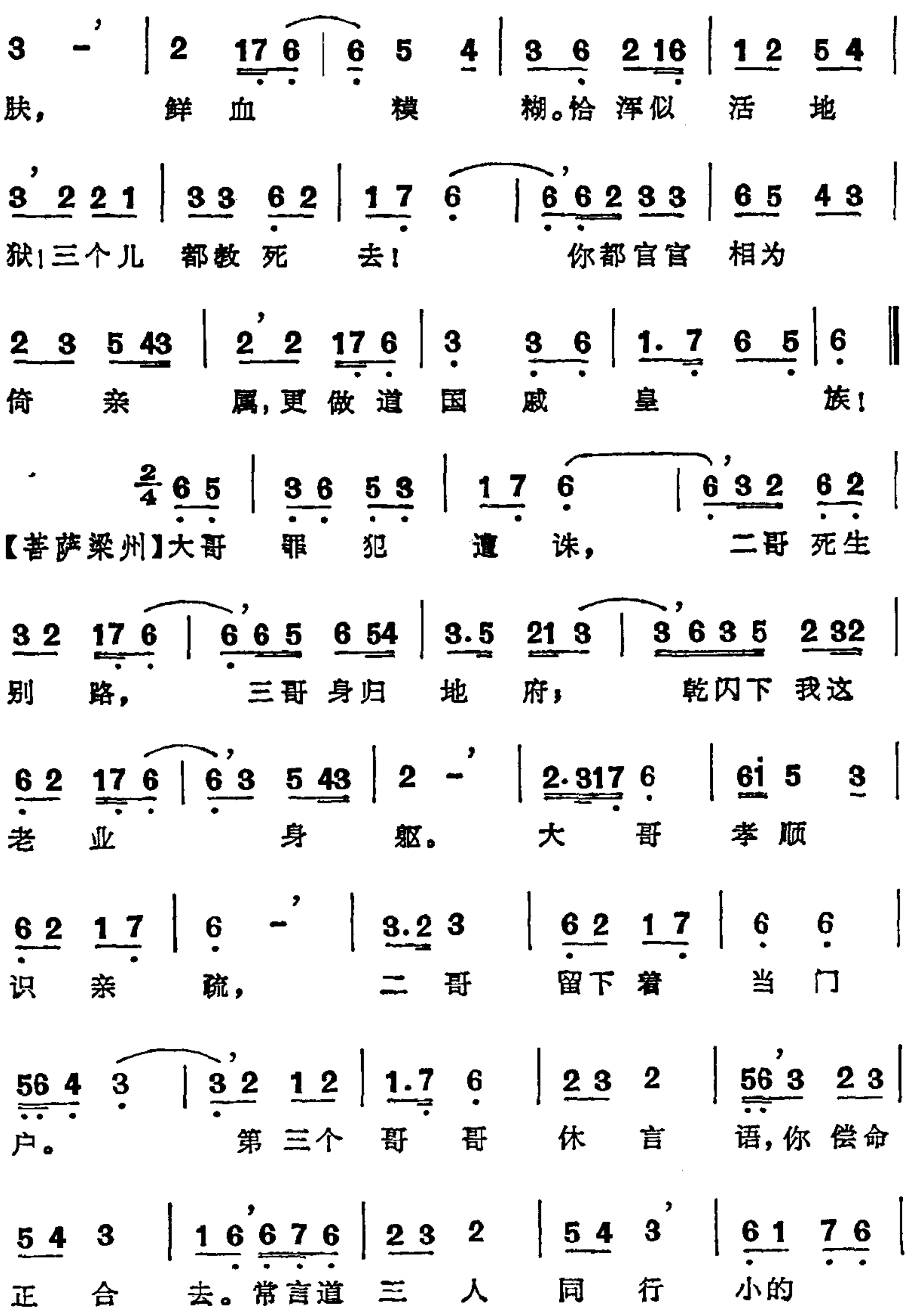

恭俭温良孔圣书。拷打的浑身上怎生飘？
打的来伤筋动骨，更疼似悬头刺股。
他每爷饭娘羹，何曾受这般苦？
【草池春】静悄悄无人救，
眼睁睁活受苦。孩儿每索与他
招伏。相公跟前拜覆：
那厮将人欺侮，打死
咱家丈夫。如今监收
媳妇。公人如狼似虎，


相公又生嗔发怒。休说
麻槌脑箍，六问三推
不住。勘问有甚数目？
打的浑身血污。大哥
声冤叫屈，官府不由
分诉。二哥活受地狱，
疼痛如何担负？
三哥打的更毒，老身
牵肠割肚。这壁厢、

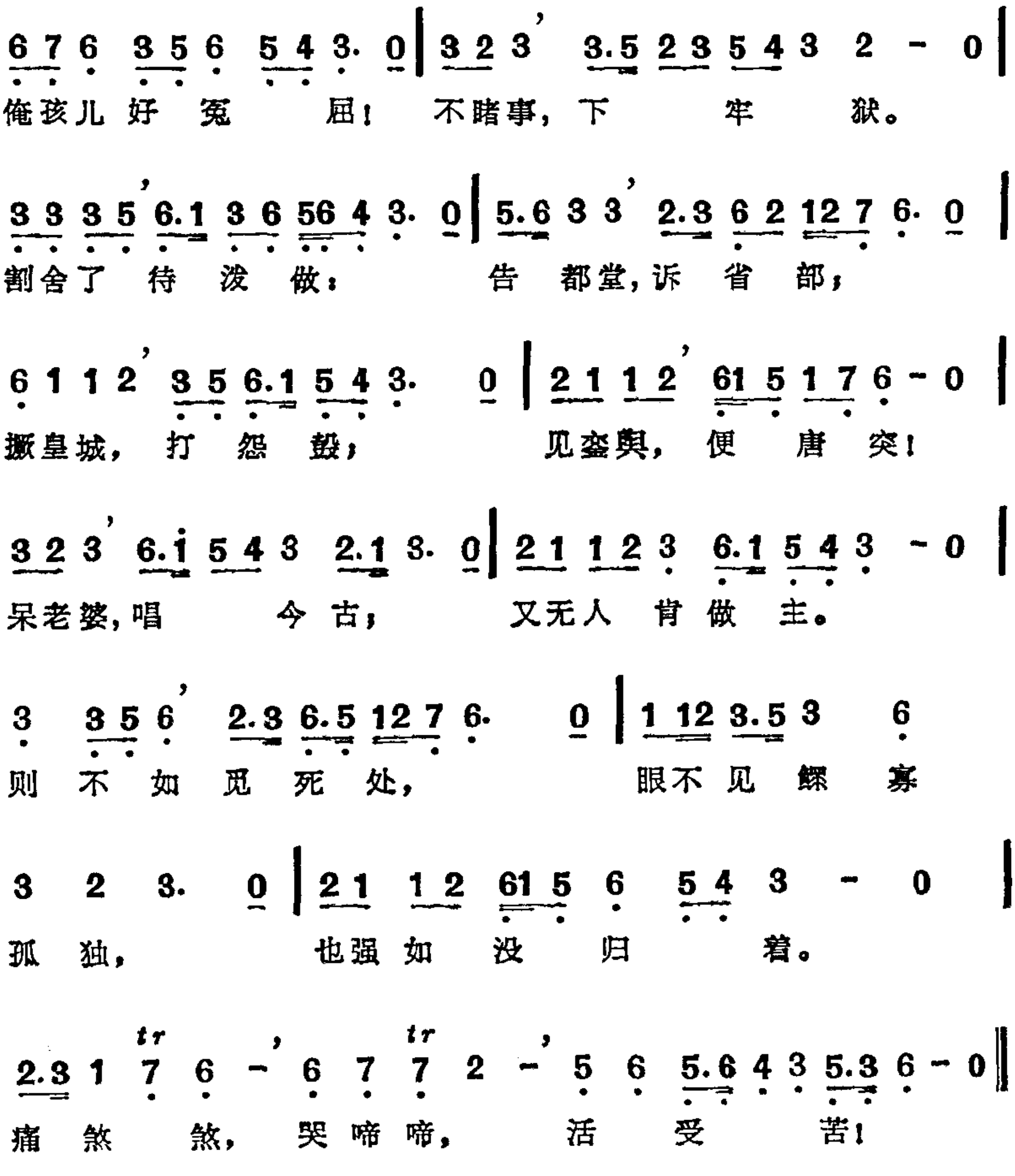

那壁厢由由忏忏，眼眼
斯觑；来来去去，啼啼
哭哭。则被你打杀人也，侍制
龙图！可不道儿孙自有
儿孙福？难吞吐，没气
路，短叹长吁；愁肠
渐慢
似火，雨泪如珠。
【牧羊关】这个是金呵，有甚么难熔铸？
这个是石呵，怎做的虚？这个便是铁呵，怎当那官


法如炉？ 非干是孩儿每癞肉顽皮，
委的衔冤负屈。 眼睁睁难搭救，
簇拥着下阶除。 教我两下里难顾
瞻，百般的没是处。
【隔尾】一壁厢大哥行牵挂着娘肠肚，
一壁厢二哥行关连着痛肺腑。
要偿命留下孩儿，宁可将婆子去。
似这般狠毒， 又无处告诉。
手扳定枷梢叫声儿屈。


【牧羊关】这孩儿虽不曾亲生养，却须是
咱乳哺。这一个偌大小，是老婆子
抬举。这一个是我的
亲儿，这两个我是他的继母。
不争着前家儿偿了命，显得后尧婆
忒心毒。我若学嫉妒的桑新
渐慢
妇，不羞见那贤达的鲁义姑？
【红芍药】浑身是口怎支吾？恰似个
没嘴的葫芦。打的来皮开肉绽，损肌


肤，鲜血模糊。恰浑似活地
狱！三个儿都教死去！你都官宦相为
倚亲属，更做道国戚皇族！
【菩萨梁州】大哥罪犯遭诛，二哥死生
别路，三哥身归地府；乾闪下我这
老业身躯。大哥孝顺
识亲疏，二哥留下着当门
户。第三个哥哥休言语，你偿命
正合去。常言道三人同行小的


渐慢
苦，再不须大叫高呼。
【水仙子】则见他前推后拥厮揪捽，我与你扳住
枷梢高叫屈。眼睁睁有去路，无回
路好教我百般的没是处。这埚儿便死待
何如？好和弱，随将去；死共活，
拦挡住。我只得紧揝住衣服。
【煞尾】包龙图往常断事曾着数，
今日为官忒慕古。枉教你坐黄
堂，带虎符；受荣华，请俸禄。



（六）一曲的着重运用　《杂剧》套数中有一形式，是在相联的多个曲牌之中，突出运用一个曲牌及其变体，使它多次出现于别的曲牌之间，成为前后贯串的线索。例如在马致远《黄粱梦》的第三折中，前后曾用《归塞北》曲牌五次。其各曲的排列次序如下：

（大石调）六国朝——归塞北——初问口——怨别离——
归塞北——么篇——雁过南楼——六国朝——
归塞北——擂鼓体——归塞北——净瓶儿——
玉蝉翼煞

（七）转调　例如《货郎旦》杂剧第三折中之《九转货郎儿》部分见前第二十一章，一、（二）《货郎儿》

三、宫调问题

元人提到宫调问题的论著，以燕南芝庵的《唱论》为最早。燕南芝庵的真实姓名已不可知，其平生事迹无可考。

其所作《唱论》最早附刊于元杨朝英所编的散曲选《阳春白雪》卷一。他谈到宫调，说：

"大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共十七宫调：
仙吕宫唱清新绵邈，　　南吕宫唱感叹伤悲，
中吕宫唱高下闪赚，　　黄钟宫唱富贵缠绵，
正宫唱惆怅雄壮，　　道宫唱飘逸清幽，
大石唱风流酝藉，　　小石唱旖旎妩媚，
高平唱条畅滉漾，　　般涉唱拾掇坑堑，
歇指唱急并虚歇，　　商角唱悲伤宛转，
双调唱健捷激袅，　　商调唱凄怆怨慕，
角调唱呜咽悠扬，　　宫调唱典雅沉重，
越调唱陶写冷笑。"

此段文字，后来亦转载于元周德清的《中原音韵》（1324）、陶宗仪的南村《辍耕录》、明朱权的《太和正音谱》（1398）和臧晋叔的《元曲选》（1616）等书。原文中除了"高下闪赚"、"拾掇坑堑"、"急并虚歇"似指曲调的表达形式而言，"清新绵邈"、"条畅滉漾"似指曲调

表现的艺术风格而言之外，其余的大都是和曲调所表达的感情内容有关。原作者似乎认为在一定的感情内容和一定的宫调形式之间，存在着机械的联系。这种看法，其实很成问题。实际上宫调的作用，主要仅在保持一曲的前后，在调性上，能有一定程度的联系，其结尾能达到一个完整的收束，而不致产生“往而不返”或散漫而不着边际的感觉；这是出于音乐逻辑本身的要求，正和诗歌方面的协韵有着类似的情形。诗歌的感情内容，不决定于其所用的韵，同样，音乐的感情内容也不决定于其所用的宫调。从音乐的创作实践说来，宫调问题实际非常简单；只是说，有十二个不同的调（“宫”）可用，在属于每个调的音阶中有着个调式（“调”）可用而已。这是每一位音乐创作者都很了解，而且在实际上也极善于运用的规律。不管所用的名词有怎样的不同——用黄钟商、姑洗羽等《雅乐》的宫调名称也好，用唐、宋以来流行的大石调、双调等《燕乐》的宫调名称也好，它们所代表的，就是这么一个简单的问题，并没有什么奥妙在内。用宫调配合音乐感情内容的这类理论，其本身并没有可靠的根据，它在过去既并没有产生过多少作用——若有，则只有宫廷乐律家曾在《雅乐》方面，应用同类的理论，为乐律问题披上神秘的外衣，以之欺骗人民而已；而在今天，则这类死硬而不切实际的宫调框框，除了能把少数易于轻信的创作者导入迷途，使它们误把抱住宫调形式视为等同于得到表达思想感情的秘诀，因而放弃他们原来可能有的对生活深刻表达的努力之外，并不会有这么好的结果。所以，作者以为，对这样的宫调理论，我们今天非但不宜予以重视，而且应该指出它的不合理性，而予以反对。

自元、明以来，前人转引这一段文字者虽然很多，但很明显，他们都不过人云亦云，把其前某一个人的说法，照样讲讲而已。他们中间，并没有人对这种说法的来源追究一下，也并没有结合了当时

的实际，对它进行分析，对它的可靠性作出任何的估价。我们今天对这一说法，是否应该予以过分的重视，是颇可怀疑的。

我们可以从几方面来看一看，这种宫调理论的实际价值。

（一）实际用多少宫调？　元人是否真正用全十七宫调呢？从来没有用全。周德清《中原音韵》在"乐府共三百三十五章中"只列出了黄钟、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角调和般涉调，一共十二个宫调名称。周氏在注中所说，"自轩辕制律一十七宫调，今之所传者一十有二，"显然也是牵强附会，不能令人置信。若就今存元杂剧歌词，看一看元剧作家实际所用的宫调，则只有仙吕宫双调、中吕宫、正宫、南吕宫、越调、商调、黄钟宫、大石调，一共九个宫调。

（二）感情分类是否合理？　对宫调的这种感情内容的分类其本身是否合理呢？从两点看来，这种分类，不很合理。第一，从它们相互之间的关系来看，感情内容、表达形式和艺术风格是三种标准。三者之间并不相互排除，不适于同时取作分类的标准。第二，若将属于表达形式和艺术风格的五个宫调除外，则属于感情内容者，还有十二个宫调。从它们所涉及的感情内容来看：

商角悲伤宛转
商调凄怆怨慕
角调呜咽悠扬　}感伤
南吕宫感叹伤悲
正宫调惆怅雄壮——悲壮
黄钟宫富贵缠绵——富丽　}宫调典雅庄重——庄严
道宫飘逸清幽——幽雅

大石风流酝藉 }软媚
小石旖旎妩媚 }

双调健捷激袅——刚健

越调陶写冷笑——嘲讽

这些并不能赅括复杂的生活中人们所经常流露的一切思想感情——连“喜、怒”等极为普通的感情都没有涉及。若以此来限制剧作家及作曲家的创作内容的话，其结果将是极为不利的。若再去掉了商角、角调、道宫、小石、宫调等元《杂剧》作家实际不用的五调，则将更为空虚。

（三）感情分类的理论，有无实际价值？ 这种理论对元《杂剧》曾否起重要的作用？看来并不是如此。先看一看元《杂剧》作家应用各宫调中曲调的情形。今天还存有许多元《杂剧》的剧本；其绝大部分载在明臧懋循所辑《元曲选》和晚近隋树森所编《元曲选外编》之中。两书共有《杂剧》162种，绝大部分是元人作品，其中大多数是一剧一本，一本四折，每折用一个宫调。但也有少数例外，如《西厢记》一剧有五本，《西游记》一剧有六本；《赵氏孤儿》、《五侯宴》、《东墙记》、《降桑椹》、《锁魔镜》等五剧虽都是一剧一本，但一本各有五折；一般虽是每折用一个宫调，但《西游记》第五本之第二折则用到两个宫调。因此，合计起来，两书包含162个剧本，分成689折，用到宫调690次。其中各折对各宫调的运用情形，如下页表所示。

假使各宫调平衡地得到运用，则每一宫调可用到78.4次占百分比11.1%。但各宫调在杂剧中的运用，是不平衡的。统计告诉我们，上表中前列的五个宫调，其得到应用的次数超出于平均数。特别是仙吕宫、双调和中吕宫三个宫调，其占有的百分比，合计起来已达到61.4%。这三个宫调究竟是配合什么感情内容的呢？据说，

宫调／折数	仙吕宫	双调	中吕宫	正宫	南吕宫	越调	商调	黄钟宫	大石调	合计
第一折	168			1			1		1	171
第二折	2	7	31	43	66	12	9	1	1	172
第三折		19	53	35	10	34	15	3	2	171
第四折		121	19	13	2	7	1	8		171
第五折		4		1						5
合计	170	151	103	93	78	53	26	12	4	690
百分比	24.6%	21.9%	14.9%	13.5%	11.3%	7.7%	3.8%	1.7%	0.6%	100%

仙吕宫清新绵邈，

双调健捷激袅，

中吕宫高下闪赚。

“清新绵邈”只是一种艺术风格，“高下闪赚”只是一种旋律形式；即使把“健捷激袅”勉强看作可以包含“刚健”的感情内容的话，其不讲感情内容的前两个宫调，占百分比49.5%，也已近乎半数；若相信宫调能决定作品的感情内容——那种荒谬理论的话，则从这个数字，将得出“元人《杂剧》作品中，有一半作品与思想、感情无关，与生活内容无关”的荒谬论断。这种论断显然是错误的。元人《杂剧》，充满着生活内容，充满着思想感情。那种理论并不能反映这种真实情形。所以，第一、我们可以说，那种理论对元《杂剧》作家，并没有起出多大的影响。

第二、关于那些所谓配合感情内容的宫调，元《杂剧》作家，也并没有束手束脚，受那种理论框框的支配。例子很多，可以随便举一些。例如，所谓“健捷激袅”的双调，经常用于剧末团圆的场面；而同是团圆的场面，又包含着各色各样的不同情形。在《陈州粜米》

第四折中，末扮包公唱双调，内容是，包公处死了欺压人民的杨衙内，为痛父惨死的小儆古泄愤；在《薛仁贵》第四折中，末扮薛仁贵的父亲唱双调，内容是，他见到儿子荣归，合家团聚而欢喜；在《蝴蝶梦》第四折中，正旦扮王氏三兄弟的母亲唱双调，内容是她见到三子遇赦封官而欣慰。同是圆满结束，处死恶霸的包公，见到儿子荣归的薛仁贵的父亲和见到儿子遇赦封官的王家母亲，——在三剧中，主角所须要表达的感情应该是很不相同的，而且，都不应该是"健捷激臬"的。而况，双调也并不限于描写团圆的场面，在《汉宫秋》第三折中，末扮汉元帝唱双调，内容是，描写他在饯别王昭君时那种依依不舍，无可奈何的失望心情。那更说不上有什么"健捷激臬"的感情内容。所谓"感叹伤悲"的南吕宫，曾用于《墙头马上》的二折，由正旦扮李千金唱，内容由李千金思念裴少俊，与裴少俊相会，而至获得嬷嬷同情，让他与裴少俊一同出走；曾用于《张生煮海》的第二折，由正旦扮仙姑唱，内容是仙姑遇见张羽，因他想念龙女，对他表示同情，教他如何制伏了龙神，与龙女相会。正在讲恋爱的李千金和指点张羽制伏了龙神的仙姑，都并不在"感叹伤悲"。其余，在正宫、越调、商调、黄钟宫、大石调的《杂剧》折中，都有很多不受宫调感情理论支配的例子。

第三、《杂剧》一折，由前而后，随着故事情节的发展，主角所须要表达的感情，并不是单一不变的。既然《杂剧》每折只用一个宫调，若一个宫调只能表达一种单一的感情，则这个宫调势必与剧情的发展产生矛盾，而不利于很好地表达。元《杂剧》一般并不是如此。一折前后，感情变动的幅度，往往很大。例如，《救风尘》的第三折，用的是所谓"惆怅雄壮"的正宫，由正旦扮赵盼儿唱；剧情是，赵盼儿去见虐待其"妹子"宋引章的周舍，假说自己愿意嫁给他，诱使他休弃宋引章。这里主角所代表的是一位仗义、聪明、轻松、活

泼、幽默的人物。与“惆怅雄壮”的感情，毫不相干。结合着前后曲牌的运用，本折的剧情是如此发展的：

1．端正好、滚绣球——赵盼儿诉说自己同情宋引章，要设法救她的心情，并且述说自己设想的计划；

2．倘秀才、滚绣球——她对为她挑箱笼的小闲谈说妓家生活的特点，实际是述说自己活跃、果断、豪迈的性情；

3．么篇、倘秀才——她见了周舍，假意奉承他，表示愿意嫁他；

4．脱布衫、小梁州、么篇——在周舍想打宋引章的时候，她说服周舍，放下棍子；

5．二煞、黄锺尾——她甜言密语，说得周舍自愿休弃宋引章。

本折的音乐虽已失传，但从其情节的发展，仍可以看出，其前后的音乐，应该能够表现比较复杂的感情的发展。(1) 是剧中人内心的诉说，是热情的流露，是严肃的深思熟虑，其情调应该是偏于深沉的；(2) 是剧中人对别人述说自己的性格，其情调应该是偏于活泼的；(3) 是表面殷勤，心里鄙夷，口头奉承，暗中嘲弄，其情调应该是偏于轻松的；(4) 是口头关情，心里痛恨，表面娇痴，暗中镇定，其情调可能是偏于矜持的；(5)是甜言蜜语，虚情假义，其情调应该是活泼而带机智的。总之，本折在表情上不宜于作单一的处理，更不能用“惆怅雄壮”的情调去处理。

本折如此，《杂剧》的剧本、别折，也大都是如此。

(四) 元《杂剧》是否绝对地定宫定调？ 从唐宋以来《燕乐》二十八调的体系说来，每一宫调名称，都曾是代表着一定的宫(调)和一定的调(调式)的。现在元《杂剧》所用的宫调名称，就是唐、宋《燕乐》二十八调中一部份宫调的名称。宫调的名称与其前相同，究竟

每一宫调名称的含义，是不是也与其前的含义相同呢？试暂时假定其为相同，取南宋张炎《词源》中所提的一部分宫调的标准，来与元《杂剧》中实际应用到的九个宫调相比。若依南宋的标准，则元《杂剧》所用九个宫调的含义，应该是：

正　宫——A 调的 fa 调式，
中吕宫——C 调的 fa 调式，
南吕宫——E 调的 fa 调式，
仙吕宫——F 调的 fa 调式，
黄锺宫——G 调的 fa 调式，
大石调——A 调的 sol 调式，
双　调——C 调的 sol 调式，
商　调——F 调的 sol 调式，
越　调——G 调的 sol 调式。

但从现存的元《杂剧》的工尺谱曲调看来，fa 调式是几乎没有的。这可能是由于当时的 Si 音已像今天民间常见的 Si 音那样，是介乎上下半音之间。若如此，则对上列的九个宫调，实际上可作如下的配合：

正　宫——D 调的 do 调式，
中吕宫——F 调的 do 调式，
南吕宫——A 调的 do 调式，
仙吕宫——♭B 调的 do 调式，
黄钟宫——C 调的 do 调式，
大石调——D 调的 re 调式，
双　调——F 调的 re 调式，
商　调——♭B 调的 re 调式，
越　调——C 调的 re 调式。

宫调问题，涉及调和调式问题，即涉及音阶首音和在曲调中得到着重运用（经常用于结音）的音级问题。关于“宫”或音阶首音问题，对现存元《杂剧》曲调的定调，缺少由元代直接流传下来的资料，只有对包含一部分元《杂剧》的明清以来的《昆曲》北曲的定调，间接可供参考。两者虽有区别，但后者是由前者发展而来，多少总有其参考价值。在现在《昆曲》的北曲中，对这九个宫调的定调，大致是如此：

正　宫——小工调(D)尺调(C)或上调(♭B)，

中吕宫——小工调(D)尺调(C)或六调(F)，

南吕宫——凡　调(♭E)、小工调(D)或尺调(C)，

仙吕宫——小工调(D)、尺调(C)或正宫调(G)，

黄锺宫——六　调(F)、凡调(♭E)或正宫调(G)，

大石调——小工调(D)或尺调(C)，

双　调——乙　调(A)或正宫调(G)，

商　调——六　调(F)、凡调(♭E)、小工调(D)或尺调(C)，

越　调——六　调(F)、凡调(♭E)。

可见现在《昆曲》北曲的定调，在同一宫调中，仍有着极大的伸缩性。因为角色有阔口（如老生、外、净）细口（如旦、小生）之分，阔口的音域要求偏低一些，细口的音域要求偏高一些，所以在定调上为同一宫调留有伸缩余地，是有它一定的道理的。但这样的定调，已与上述南宋《燕乐》宫调所代表单一的而且一定不易的高低，完全不同——在绝对的音高上不同，在有无伸缩性上也不同。所以，就调“（宫）”的问题而言，元《杂剧》的宫调并不是用来限制调的高低的；它在名称上虽与南宋《燕乐》的宫调名称完全一样，但同一宫调名称的涵义则与南宋《燕乐》宫调完全相异。

关于调式（调）问题，有残存元《杂剧》的歌谱，载在《九宫大成

北词宫谱»、«纳书楹曲谱»等书中，可供参考。试据以观察元«杂剧»的每一宫调所牵涉到的调式关系。列表如下：

现存元杂剧音乐结音统计表

结音 曲数 宫调	凡	工	尺	上	乙、一	五、四	六、合	合计	根据资料	
									套数	单曲
正宫		4		5		119	6	134	8	31
中吕宫	15	53	8	51	1	27	45	200	14	20
南吕宫	1	2	2	4		99	2	110	7	32
仙吕宫	2	4	22	39	4	37	19	127	10	24
黄锺宫		2	2	10		16	2	32	1	21
大石调		7		21		4	1	33	2	10
双调	1	6	3	126		25	22	183	11	79
商调		3		5		52	2	62	6	3
越调		2		87				89	4	41
合计	19	83	37	348	5	379	99	970	63	261

依张炎的«八十四调表»，正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄锺宫都应是宫调，大石调、双调、商调、越调都应是商调。现在从属于各宫调的元«杂剧»的乐曲看来，其结音实际非常自由，丝毫没有强调宫音或商音的意味。可见从调式"(调)"的问题而言，元«杂剧»的宫调并不是用来限制调式的运用的，其涵义也与南宋«燕乐»宫调完全不同。

（五）宫调分类的用处　现存在南北曲旧谱中的«燕乐»宫调名称，在调性上，既不代表有定而单一的调，也不代表有定而单

一的调式；在表达上，也并不限制某一宫调中的某些曲调，专作表达某类感情内容之用。它们只是依高低音域之不同，把许多适于在同一调中歌唱的曲调，作为一类，放在一起；其作用只在便于利用现成旧曲改创新曲者，可以从同一类中，拣取若干曲，把它们联接起来，在用同一个调歌唱之时，不致在各曲音域的高低之间，产生矛盾而已。除此之外，别无奥妙可言。

宫调问题，只是一个音乐上的形式逻辑问题。为了保持一个音乐作品前后逻辑上的统一，固然不能不注意到宫调问题。但形式毕竟是形式；应该实事求是，就只把它当作形式看待。若为了重视宫调，而牵强附会地赋予它以它所原来没有的内容，那就会陷入乐律上的神秘主义。从宋、元、明、清直至民国时代，很多前代文人，都曾在《燕乐》宫调问题上，谈得津津有味，却始终没有人能联系了实际，谈出什么名堂来；他们算来算去，推来推去，只求在宫调体系的本身中间，去找出一个他们自己以为似乎可以讲得通的说法来。但若要求把他们的说法去联系音乐的实际，则毫无例外地总是去题千里。推其原因，应该说，这是历代《雅乐》中的乐律神秘主义，在文人头脑中间的反映。

联系了元《杂剧》的具体作品去看宫调问题，更可以看出古代歌词作家和曲调作家的值得称道之处。他们创作的乐曲没有受到定调、定调式的限制，在同一宫调中间，他们创作出许多不同调、不同调式的作品来；但他们却并没有因此而牺牲音乐形式上的前后逻辑关系——每一乐曲从头至尾总是前后一贯，有着很好的呼应关系的。他们是宫调的主人；他们既善于运用宫调，又善于充分发挥其文学和音乐上的表达能力，深刻而生动地反映现实的生活。他们善于活用宫调，为其写作的内容服务，而不是牺牲写作的内容，企图但凭宫调的形式来代替他们解决内容问题。这是元《杂剧》作

家创作经验中的优秀部份，是值得我们借鉴的。原来的宫调理论家们非但没有注意他们的这类实际经验，反而赋予宫调形式以它所没有的内容，从而为之蒙上一层神秘的外衣。他们的这类理论，我们应该视为糟粕而予以扬弃。

（六）对宫调的自由运用。从元《杂剧》的现存乐谱看来，创作这些音乐作品的人，在作曲技术上，的确不愧为宫调规律的主人——他们能够自由地运用宫调规律，这正可以说明，他们是最能够掌握宫调规律的人。就以前引的《九转货郎儿》为例。它里面的九个曲调，名称上虽属于同一宫调，但其结音却用到"六、凡、工、上、四"五个音；非但所用调式不同，而且连所用的调，实际上也有着前后的转变。这套乐曲，其音乐形象相当鲜明，其艺术性相当高，但其运用宫调却相当自由。类似的例子，在元《杂剧》中，举不胜举。

现存元《杂剧》的近千个曲调，都可据以说明古人对宫调的自由运用问题。除了在定调的高低方面，常有自由的伸缩之外，对调式的自由运用，表现在两方面：一方面是，同一套数中属于同一宫调之各曲，其结音常常互有不同——即调式互有不同；另一方面是属于同一宫调的同一曲牌在用于不同的套数中时，其所用的结音，常常互有不同。前者说明，在属于同一宫调的同一套数中，调式可以自由变化；后者说明，即使同一个曲牌，在不同的应用场合中，其调式也可以自由变化。对宫调的自由运用，有着不可忽略的积极意义。只有如此，才能保证作者有充分发挥的可能性，使它能从作品的生活内容出发，刻划出生动的音乐形象，以达到他创造的目的。若把某些宫调形式理解为非倚靠它不能表达某种生活，或者只倚靠了它就自然能表达好某种生活的话，则宫调形式，在一方面，就将成为限制创作自由的一些框框，在另一方面，它就又将成为使人安于脱离生活的一贴麻醉剂。这样的所谓宫调理论，对于创作，

只有坏处，绝无好处可言。它并不是反映过去劳动人民音乐创作的客观实际，它很可能，只是出于少数文人主观上的“想当然耳”。

四、旋律特点

元«杂剧»的旋律特点，表现在三方面：

（一）音阶形式　元«杂剧»的音乐被称为«北曲»，其旋律是用七声音阶构成，与«南戏»——«南曲»旋律之用五声音阶构成者不同。

（二）语言关系　把元«杂剧»音乐对照着它所配的歌词看来，其旋律的高低起伏，基本上是与今天北京语言中四声字的高低起伏相一致。今天的北京，曾是元代大都的所在地。可见从元代直至今天，这一带地区的语言，基本上变化不大。又现存元«杂剧»的音乐，还体现着鲜明的北方语言特点。从这又可见，这些音乐在一定程度上，仍然保存着元«杂剧»音乐的本色，并不像有些人所想的那样，为受到多少后来«昆曲»化的影响。关于元«杂剧»音乐与大都语言的关系，将在下文讨论到明清时代的«南北曲»音乐时，一并讨论之。

（三）生活与风格　元«杂剧»所用的曲调，后来大部分吸收在明清的«北曲»中间，所以，在后人比较«南北曲»的音乐风格而指出«北曲»的音乐特点时，实际上也牵涉到了元«杂剧»的旋律特点问题。明人讲到«南北曲»的不同风格，有着相当一致的看法。明嘉靖(1522—1566)时人魏良辅在其«曲律»中说：

> “«北曲»以遒劲为主，«南曲»以宛转为主。”

王世贞(1526—1590)在其«曲藻»自序中说：

> “«北曲»劲切雄丽，«南曲»轻峭柔远。”

王骥德在其«曲律»自序(1610)中说：

"北之沉雄，南之柔婉。"

徐复祚(1560—约 1630)在其«曲论»中说:

"«南曲»委婉清扬，……«北曲»硬挺直截"。

简言之，他们都体会到«北曲»的风格偏于雄健，«南曲»的风格偏于柔婉。现存的«南北曲»音乐，也足以证明，他们的说法之为相当正确。

音乐风格上的差别，可能是由于长期历史中住在不同地区的人民，其生活条件有所不同，其在这样的生活条件之下所形成的性格有所不同，其适于用以表现在这样的生活中所形成的思想感情的语言形式也有所不同。关于北方人性格的特点，相传为战国时子思(生于前 515)所作的«中庸»上面说，"衽金革，死而不厌，北方之强也"；唐韩愈说，"燕赵古称多慷慨悲歌之士"。他们如此描述北方人民的性格，当不止是个人的印象而已，可能有更广泛的群众认识为其依据。

从现存的元«杂剧»的音乐看来，它比之«南曲»，的确较多豪迈雄健的气氛。表现在旋律的进行上，是较多高下越级的跳跃，不像«南曲»那样，较多顺级的进行；也表现在上下升降比较自由奔放，不像«南曲»那样，较多迂回曲折。这种旋律进行上的特点，正适合于音乐所须要反映的生活特点的要求。

五、节奏特点

元«杂剧»的音乐在节奏的处理上，也与«南曲»有所不同。这表现在三方面。

(一) 节奏比较爽直流畅，不像南曲那样，比较细腻繁碎。

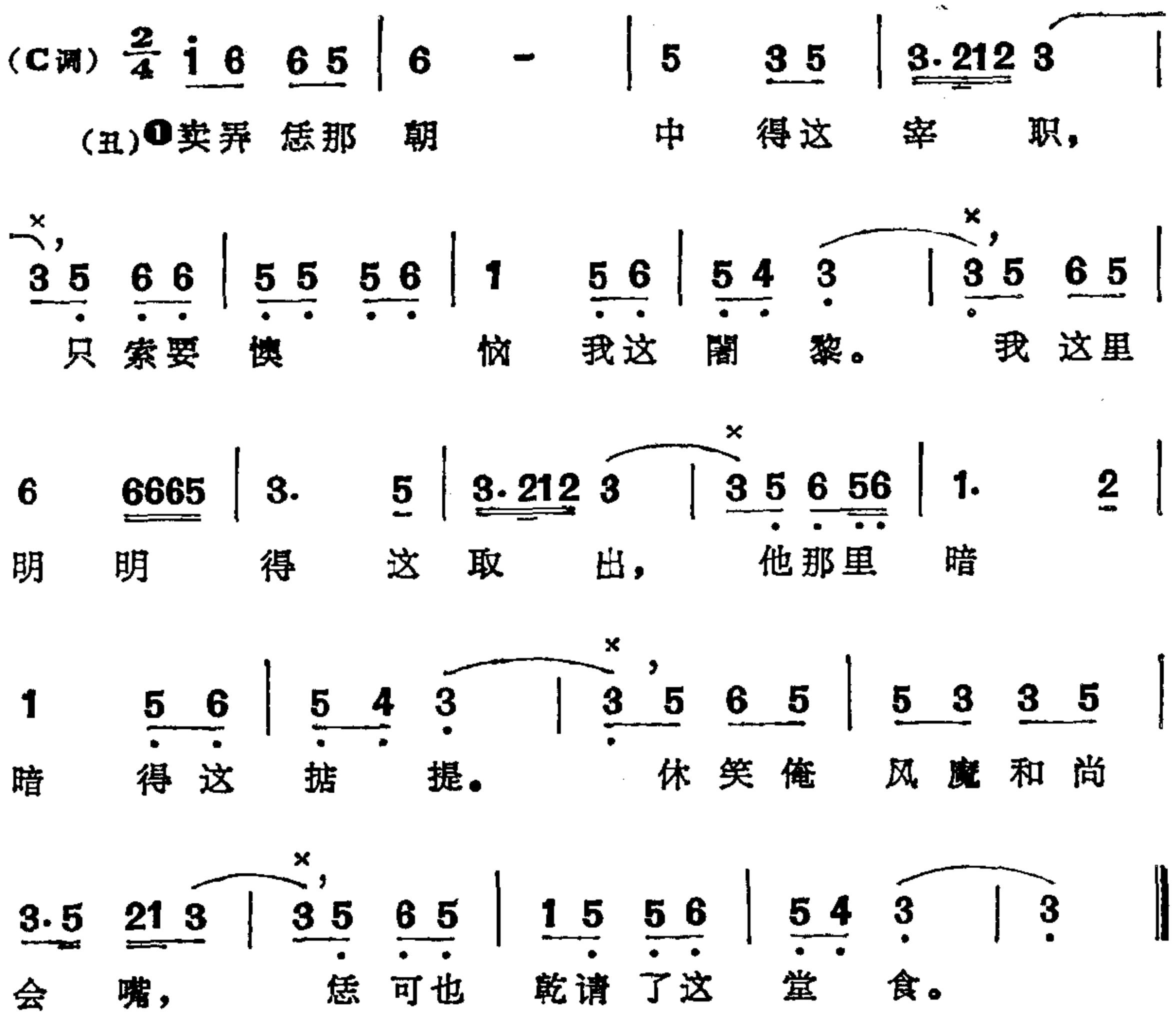
(二) 处于最重要地位的，配合歌句末尾协韵的字的音乐，应用底板较多——多于«南曲»所应用。也就是说，句末应用切分音效

果的例子较多。因为，句末协韵的字用底板，则此字开头的强音便落于眼位，其延长的弱音，便结束于板位，这就说明，我国的板眼，与西洋的强拍弱拍，并不一样。举元孔文卿《东窗事犯》第二折（后名扫秦）中的《十二月》曲牌为例（曲例25）

曲例25

十　二　月

元孔文卿《东窗事犯》第二折词
《天韵社曲谱》曲



❶本曲在元代是由"正末扮呆行者"唱；在近代，角色区分更细，本曲是由丑角扮疯僧唱。

歌词是疯僧讽刺南宋奸相秦桧的话，是代表人民发出的正义谴责的声音，有着一定的积极意义。但剧作者在他那个时代中，却除了把疯僧说成是地藏神的化身，借助神权来压抑政权之外，创造不出解决矛盾的更好办法。结果是，他一方面在当时的民族矛盾中，主持了正义，另一方面，他也在广大的戏曲听众间，传布了封建迷信的思想。这是本曲时代局限性之所在。

谱上有六处注有“×”符号，都是运用底板之所在。底板的运用，一方面冲淡了节奏上的严整、稳定的效果，另一方面，却加强了节奏上的跌荡、跳脱、闪赚的神情。在我国古代的《南北曲》中，虽然都能找到应用底板的例子，但比较起来，却是在《北曲》中间，用得特别地多。所以，可以说，较多运用底板，是《北曲》或《杂剧》音乐的特点之一。

非但在古代的《南北曲》戏剧音乐中常常用到底板，就是在今天流行的各类民间音乐作品中也常常用到底板。但底板运用，在西欧音乐中是很少见的。因此，也可以说，是我国民族音乐艺术手法上特点之一。这可能和我国人民的生活和语言有着一定的联系。

（三）相对而言，元《杂剧》的节拍较快。《南曲》中最慢的拍子，是加赠板的一板三眼。《北曲》中没有这种慢拍子，其最慢的拍子，只至一般的一板三眼为止；就是说，它最慢的拍子，刚与《南曲》中次慢的拍子相当，要比《南曲》中最慢的拍子快上一倍。较快的节拍也足以增加表达上激昂的情调。《南曲》在加赠板的一板三眼上，最容易表达它水磨腔的细腻情调。《北曲》无此板式，就不容易运用水磨腔；不运用水磨腔，就不致于过分地《昆曲》化。由此可见，有些人认为现存的《北曲》（其中包含着一部分元《杂剧》）都因已经过了《昆曲》化而在很大程度失掉了元《杂剧》之本来面目，这

种看法，未必完全正确。我们可以相信，现存的元《杂剧》，虽已经过相当的发展，但在很大程度上，还保存着它的本来面目。其在音乐与语言的关系上，其在节奏的运用上，都自成体系，保持着相对的独立性，都可以说明这一问题。

六、务　头

"务头"之说，最早是由元周德清在他的《中原音韵》中提出的；后经明程明善所编的《啸余谱》转引，更加得到后人的注意——近人吴梅系根据《啸余谱》的资料立论。周氏对于务头并没有作明确的解释，他在同书的前面，只说：

"要知某调、某句、某字是务头，可施俊语于其上，后注于定格内。"

他在同书的后面，又举出了定格四十首，在每首后加上评语；评语中涉及务头的有二十五首；在这二十五首中把务头联系了具体的字或对字声的具体运用——他所谓"协音"的情形而谈的计十六首。有关务头的原始资料，就只是这一些。

因为周氏对务头没有解释得清楚——甚至，很可能，连他自己对务头这一术语也没有十分了解，所以，后人对此，就有种种不同的推测。其中，特别值得一提的，是明代的王骥德，清代的李渔、孔尚任，民国时代的吴梅。

明王骥德在他的《曲律》(有万历庚戌，1610，自序)中说：

"务头之说，……系是调中最紧要句字，凡曲遇揭高其音，而宛转其调，如俗之所谓'做腔'处，每调或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是务头。……今大略令善歌者，取人间合律腔好曲，反复歌唱，谛其曲折，以详定其句字，此取务头一法也。"——《曲律·论务头第九》。

他又说：

"务头须下响字，勿令提挈不起。"——《曲律·论字法第十八》。

清李渔(1611—1679)在他的《闲情偶寄》卷一中说:

“予谓务头二字,既然不得其解,只当以不解解之。曲中有务头,犹棋中有眼,有此则活,无此则死。……看不动情,唱不发调者,无务头之曲,死曲也。一曲有一曲之务头,一句有一句之务头。字不聱牙,音不泛调,一曲中得此一句即使全曲皆灵,一句中得此一二字即使全句皆健者,务头也。……人亦照谱按格,发舒性灵,求为一代之传书而已矣。岂得为谜语欺人者所惑,而阻塞词源,使不得顺流而下乎?”

清孔尚任作《桃花扇》传奇,其第二出《传歌》描写苏昆生(原名周如松,净扮)教李香君(旦扮)唱《牡丹亭·惊梦》出的事。当李唱到《皂罗袍》中“雨丝风片”句时,苏说,“又不是了。‘丝’字是务头,要在嗓子内唱。”这代表了作者孔尚任对务头的理解。清初确有苏昆生其人,是一位艺人。很可能,孔尚任对务头的理解,还间接代表了苏昆生的经验。

民国时吴梅在其《顾曲尘谈》第一章第四节论北曲作法中曾强调“要明务头”。他说:

“余寻译再三,竭十余年之功,始有豁然之境。乃为之说曰:务头者,曲中平上去三音联串之处也。如七字句,则第三第四第五之三字,不可用同一之音。大抵阳去与阴上相连,阴上与阳平相连,或阴去与阳上相连,阳上与阴平相连亦可。每一曲中必须有三音相连之一二语或二音相连之一二语——此即为务头处。……余故复为之细说曰:《啸余谱》谓要知某调某句某字是务头者,盖填词家宜知某调句某字是务头也。换言之,谓当先自定以某句某字为务头,而为之定去上、析阴阳也”。

诸家议论纷纭,看法很不一致,可大别之为三种不同的说法:

(一) 歌词上的字调对比说　以吴梅为代表。根据周德清《中

原音韵》分别字声的体系以及他在“定格”中所举出的与字调有关的十六首实例，已可以证明吴氏之说为不足置信。周氏原来根据北方语言，对上声、去声不分阴阳；吴氏却从南方语言的角度出发，勉强为上，去声分别阴阳。脱离了周氏所根据的语言体系，而想说明周氏所列“定格”中与语言有关的一些实例所体现的规律，那根本是不合理的。再看一看那十六首曲词的务头中所体现的字调关系是怎样的。

列表如下：

<table>
<tr><th colspan="2">前后字调的关系</th><th>曲字实例</th><th>备注</th></tr>
<tr><td rowspan="6">前后字调不同</td><td>阴平——上</td><td>《塞鸿秋》，“松却”</td><td>依南音“松却”二字同属阴声。</td></tr>
<tr><td>阳平——上</td><td>《梧叶儿》，“殃及杀”
《凭栏人》，“瓶小”</td><td></td></tr>
<tr><td>阳平——去</td><td>《寄生草》，“虹蜺志”、“陶潜是”
《满庭芳》，“桃扇”
《得胜令》，“宜操”</td><td>“陶潜是”三字同属阳声。</td></tr>
<tr><td>上——阳平</td><td>《四边静》，“可曾”</td><td></td></tr>
<tr><td>去　阳平</td><td>《沉醉东风》，“绿杨”</td><td>“绿杨”二字同属阳声。</td></tr>
<tr><td>去——上</td><td>《金盏儿》，“送酒”
《迎仙客》，“外倚”
《红绣鞋》，“挂口”
《满庭芳》，“故纸”
《塞鸿秋》，“蘸湿”
《庆东原》，“袜冷”
《折桂令》，“□□”</td><td>“送酒”“挂口”“故纸”“蘸湿”同属阴声；“袜冷”同属阳声。

周氏对原用‘天地’二字作批评，说，“‘天地’二字，若得去上为上，上去次之，余无用矣——盖务头在上。”</td></tr>
</table>

前后字调相同	阴平——阳平	«朝天子»,"余人来" «普天乐»"来芙蓉"	周说,"务头在'人'字。" 周说"妙在'芙'字属阳,取务头。" "余人来"、"来芙蓉"同属阳声。
	上——上	«骂玉郎»,"得纸"	"得纸"二字同属阴声。

观上表,务头中有着前后字字调相同之例。可见吴氏所谓"不可用同一之音",是没有根据的;而他所谓"«啸余谱»共有定格四十首,……学者可用我说求之,则无不合也,"也是经不起认真的考验的。所以,我们对字调对比说,可断然予以否定。

(二)歌词上的"俊语"说,周德清以务头"为可施俊语"之处。周氏在«中原音韵»的自序中曾说:

"吁!考其词音者,人人能之;究其词之平仄、阴阳者,则无有也!彼之皆遵音调,而有协音、俊语可与前辈颉颃,所谓'成文章曰乐府'也。"

他在«寄生草»定格后,对此曲中的"陶潜是"三字所下的评语是:

"最是'陶'字属阳,协音。"

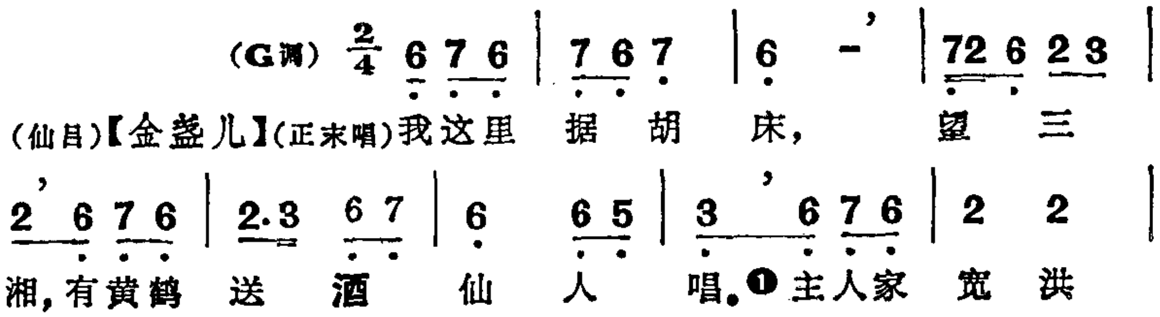
可见,他所谓"协音",是指"平仄、阴阳"的调协而言,他所谓"音调",也仅是指歌词的字调安排而言。从这些地方,并不能看出他对歌词和音乐的关系有着怎样的想法。在定格四十首后面的评语中,周氏有时提务头而不谈字调,有时谈字调而不提务头。在«醉太平»后面的评语中,他说,"务头在三对"——指"文章糊了盛钱囤,门庭改做迷魂阵,清廉贬入睡馄饨"三句而言,根本没有对个别的字作字调的分析。从这些地方,可以看出,周氏并不像吴梅那样,把务头和字调关系绝对等同起来;他仅视字调的调协为有助于务头的确立,但并不认为务头的确立非借助于字调的调协不可。至

于他所说的"俊语"，究竟是指怎样的词句而言呢？从定格的实例中，可大略看出，他所说的、可以用在务头上的"俊语"，较少是在内容最为重要、感情最为深刻之所在；反之，较多是在全词的内容上不占重要地位，但单独看来，是些漂亮的句子——警僻的、轻俏的、活泛的、华丽的、用典自然的、甚至仅仅读起来声调特别铿锵的都有。联系了所配的音乐来看，若在这些地方突现音乐上的高潮的话，则因不能符合对歌辞内容表达的要求，显然是不适宜的。在周氏所引的四十首定格中，今天尚能找到乐调的，只有两首。译其歌谱并加以分析如下（曲例26、27）：

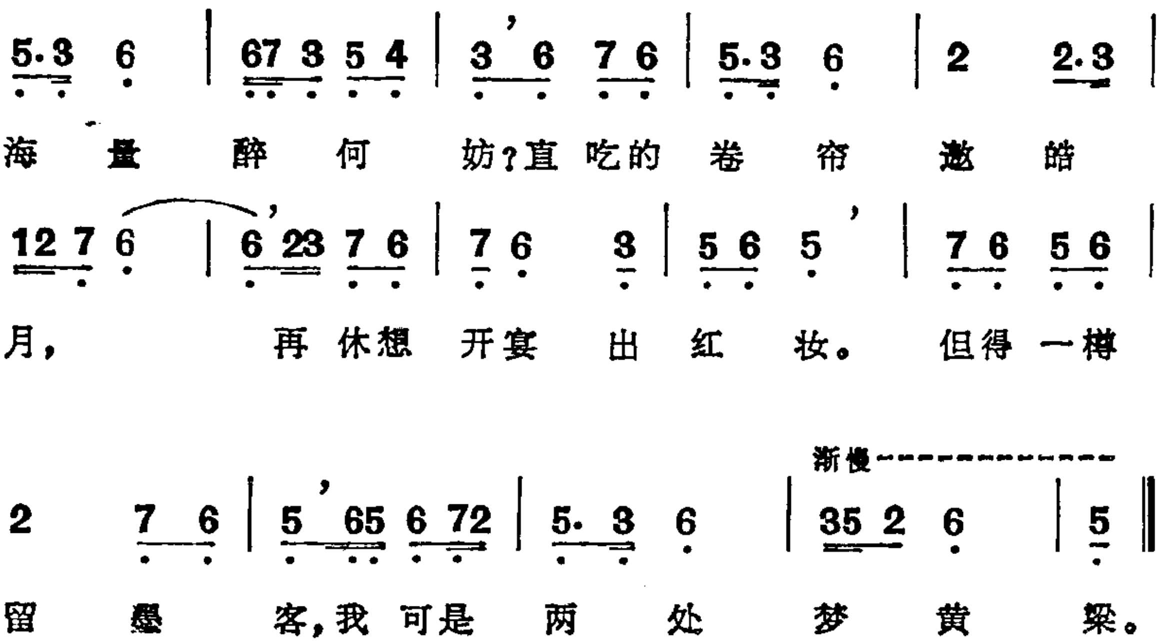
曲例26

金　盏　儿

元马致远《岳阳楼》第一折词
《九宫大成北词宫谱》曲，六·20



❶此处《九宫大成谱》作"黄鹤对舞仙童唱。"兹依《中原音韵》本改。两版本字句虽异，字声相同；如此改词，在音乐上并不发生影响。周德清评云："有不识文义，以送为斋送之意，言'黄鹤岂能送酒乎？'改为'对舞'。殊不知黄鹤事——仙人用橘皮画鹤一只，以报酒家，客饮，抚掌，则所画黄鹤舞以送酒。初无双鹤，岂能对舞？且失饮酒之意。送者，如吴姬压酒之谓。甚矣，俗士不可医也！"



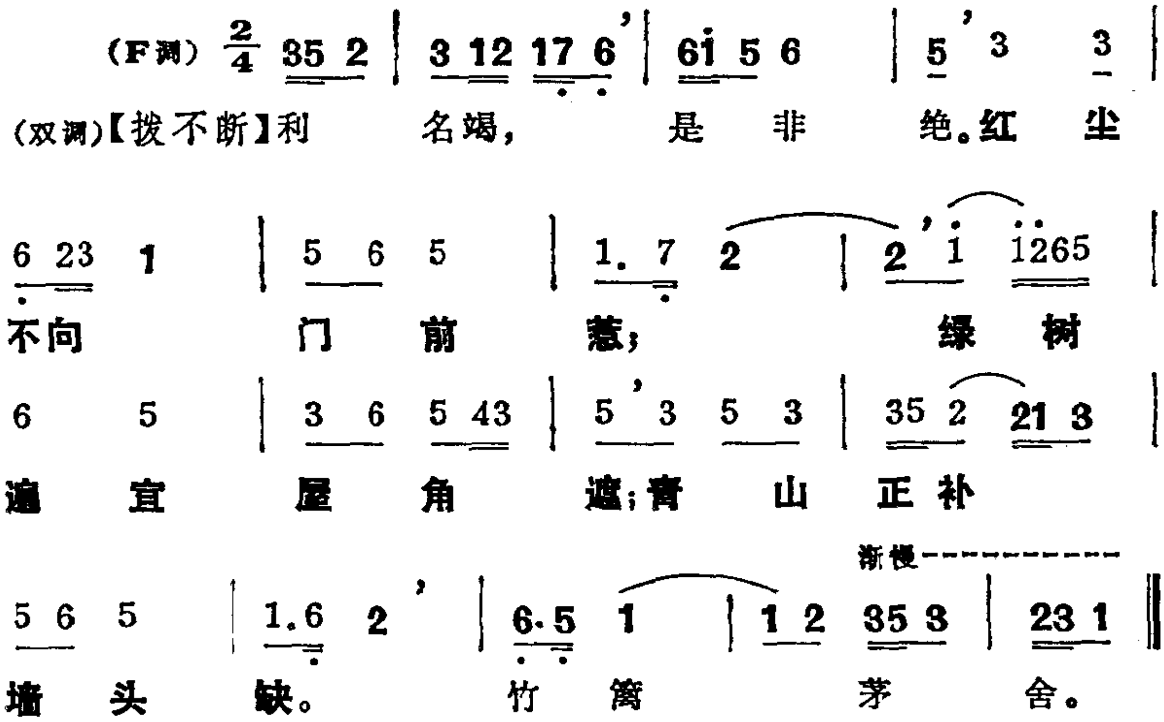
此剧宣传封建迷信，内容毫无可取。我们引用他，只是为了说明周德清关于务头的看法问题。周氏原评云："妙在七字'黄鹤送酒仙人唱'，俊语也；况'酒'字上声，以转其音，务头在其上。"从我们看来，这句歌词，除了用典比较自然之外，并不见得有何妙处；内容是对事境的铺叙，并非本曲紧要之处；那里所配音乐，如此平淡也是合式的。音乐在末尾"梦"字上稍稍强调一下，以点出主角那时所主要考虑的问题。那里是音乐的高潮，也正是本曲歌词的要点。但周德清却并没有把它视为务头。

下曲的歌词，也是元马致远所作，是咏《秋兴》的"百岁光阴"散套中间的一曲。这曲虽然不属于《杂剧》，但因《散曲》与《杂剧》在所用的音乐上并没有任何区别，所以根据它来看务头问题，还是可以的。

曲例27

拨　不　断

元马致远"百岁光阴"咏《秋兴》散套词
《九宫大成北词宫谱》曲，六七·56



马致远是"元曲四大家"之一。他有名的《杂剧·破幽梦孤雁汉宫秋》是在思想和艺术上很有光采的一个作品。但他也曾写过一些宣传宗教迷信的"神仙道化"《杂剧》。前引的《岳阳楼杂剧》即其一例。他大部分《散曲》的情调，是偏于消极、低沉的，但在艺术风格上却有着非常显著的特色。上引的《秋兴》散套，其所表现的思想倾向，是对人世间一切功名利禄的否定，内容不足取；但在艺术上，则这个套曲也显出了他高度的成就——形象的鲜明，用字造句的精致，声韵的和谐，都是非常突出的。

周德清对这一曲的评语，是：

"务头在三对，急以尾收之。"

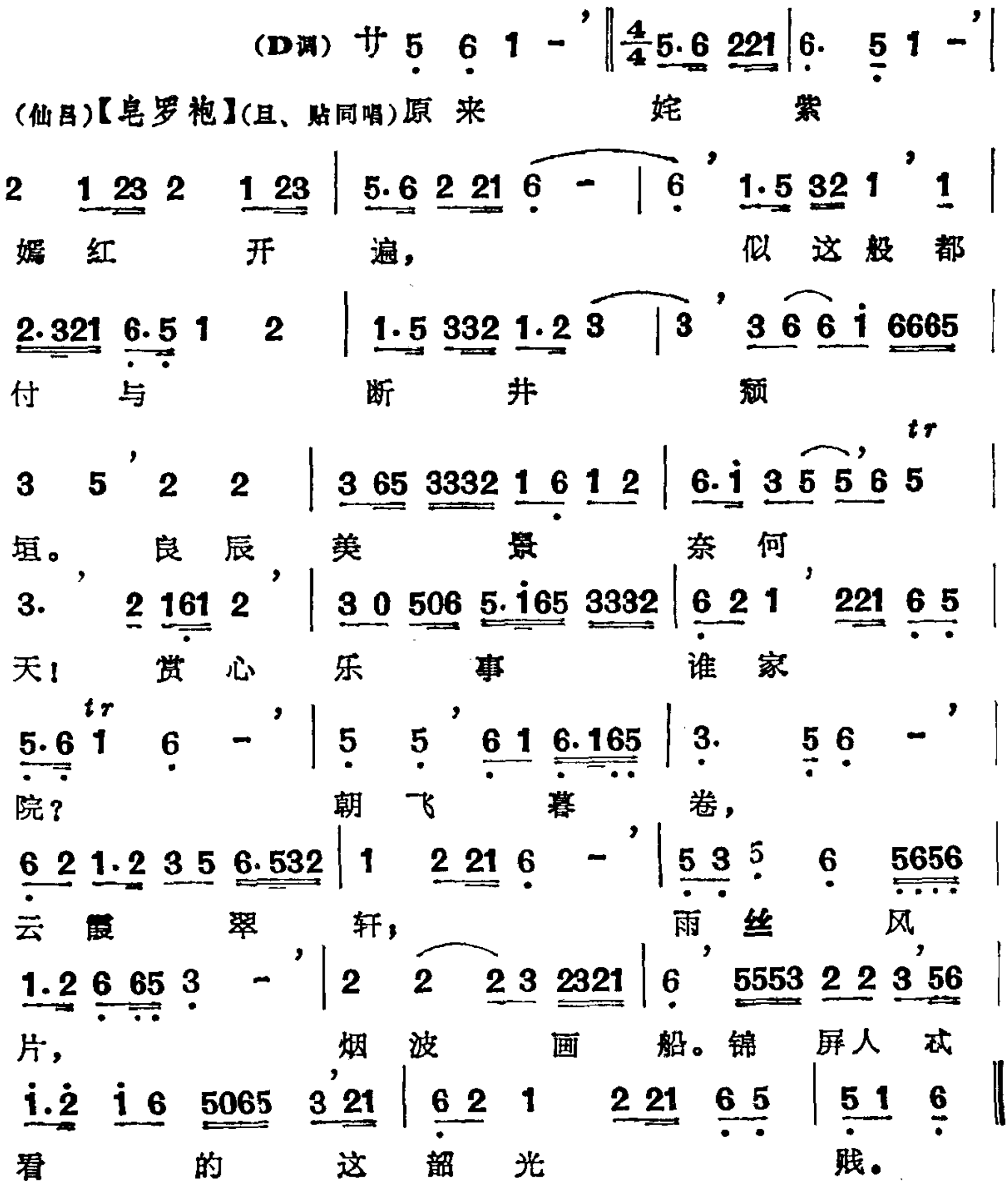
“三对”是指上谱中粗黑体字的三句而言。这三句写得的确非常峭辟；它们构成本曲歌词的绝大部分，也是本曲的主要内容之所在。在这里，周氏并没有提出平仄阴阳问题。在这里，虽然内容与艺术形式刚巧相合，但从周氏分析别曲的一般倾向看来，则很可能，他主要还是从“俊语”或歌词的艺术形式出发的。

（三）唱法上的“嗓子内唱”说　《传歌》出中的那一段是描写一位民间艺人在向学者传授一套新曲的事。一般艺人虽然经常注意到乐曲的内容，要求表情的深刻；但那是进一步的要求，只能对已经学得相当熟练的人提出。《惊梦》对戏剧中的李香君说来，还只是“昨日学的曲子”，所以苏崑生还只能以要求初学者的标准来要求李香君。他首先是校正她的板眼，而说，“错了，错了。‘美’字一板，‘奈’字一板，不可连下去；”之后，是校正她的吐字，而提出了“‘丝’字是务头”的说法。很可能，苏崑生是从歌唱技术的角度，对比较难唱的字加以重点的注意，而且把它看作“务头”的。“丝”字属“支时”韵，要求咬正了“思”的声母始终不变，而同时从嗓子内发出声音，把它传达出来，而且持续下去，不能张口唱。这的确是一个比较难唱的字。苏崑生对初学者注意及此，可见他对吐字非常认真。他这样解释务头，若仅从他所举的歌词说来，仿佛是与周德清所理解的务头多少有其共同之处。但他是从歌唱技术的角度提出的，并没有管它是“俊语”与否。所以，实际上他和周德清并没有什么共同之处。即使从不同角度，两人可能提出同一个实例，但那也不过是一种偶合而已。联系了所配的音乐看来是如何呢？列《惊梦》出中那曲的乐谱如下（曲例 28）：

曲例28

皂　罗　袍

明　汤显祖《牡丹亭·惊梦》词
《天韵社曲谱》曲



从歌词来看，“雨丝风片”，把极寻常的景色，写得非常空灵活脱，的确漂亮，可以算得是“俊语”了。但从内容来看，那个“雨丝”在本曲中毫不重要，那个“丝”字，也仅仅体现了一位大手笔在描写上如何一丝不苟，所涉及的，仅是一个很小的细节。因之所配的音乐，很低、很短、不占板位、仅在眼位上一带而过，倒是非常合式的。本曲的音乐，把高潮放在剧中人对“锦屏人”的批评上，正适合于内容的要求。若不是如此，而在“丝”字上大大发挥，那就会歪曲解释了歌词的含义，而给予听者以莫名其妙之感。

（四）内容上的“最紧要句子”说　这是明王骥德的说法；后来清李渔把务头比之围棋中有关死活的“眼”，也与王说不谋而合。“最紧要”，已牵涉到内容问题。作者以为，这一说法，最为合理；很可能，它是最能符合务头的本来意义。

“务头”二字，可能是元代《杂剧》艺人之间，久已流行的一个术语。周德清应用了这一术语，根据了他自己的理解，从一个音韵学家而兼歌词写作家的角度提出一些歌词，作为实例，但他究竟说不出所以然。他所举的词例，在当时，有无其他根据，今天即使无法知道；但“务头”二字本身已暗示了重点注意（务）最紧要关节（头）的意思，周氏片面地仅从炼句炼字去看务头，不一定可靠，所举实例，也不一定有多少代表性。

《杂剧》是带有极高综合性的一种艺术。最主要的，它有内容情节；为了表达内容情节，它有歌词，有剧本；为了要把内容情节表达得好，它的歌词就要写得好。但歌词是要配上了音乐，通过了艺人的歌唱和表演，才能感染听众，起出艺术作用来的。所以歌词作者就须要在一定程度上了解音乐或和艺人合作，注意语言规律，掌握四声、阴阳，为了配合音乐，在歌词上预先做些安排；艺人就须要了解内容，熟悉歌词，学会吐字、表情，把歌词唱得清楚，把声音唱

得好听，把内容表达得深刻，以之感染听众。在这样复杂的合作关系中间，无论字调上的平仄阴阳也罢，写作上的炼字炼句也罢，歌唱上的真确吐字也罢，虽然样样重要，但每一样都只是构成因素之一；片面强调多种因素之一，总是不适当的。务头原来明明暗示着极为广阔的意义。但一经不同理论家们各自从不同角度，各本个人兴趣之所在，各自为之解释，它的含义就狭窄化而且分歧化起来了。

在上述有关务头的四种解释中，前三者都是从形式出发，只有最后一种能够顾到内容；前三者都是代表艺术形式之某一方面，只有最后一种比较能够代表全面。根据现存《杂剧》乐谱，观察其内容，歌词以及所配音调——三者之间的关系，作者觉得，在上述四种解释中，第四种解释，是比较可信的，若根据第四种解释，则务头就是结合着对内容情节的表达，歌词上可以着重描写，音乐上可以着重发挥的部分。用今天的话来说，这就是艺术高潮，是文学上和音乐上双重高潮的会合。在这里面，文学上和音乐上的高潮的确立，应该统一于表达内容情节的共同要求。

七、曲牌在灵活运用中的变化

过去对于曲牌，有两种并不符合实际情况的看法。一种是从学习西洋的经验出发，把一个曲牌去和西洋作曲家所写定了的一个作品相比，误以为一个曲牌也像一个西洋作品那样，只能限于表达一种内容、一种感情，误以为一曲多用，只能是形式主义地套用，必然涉及忽视内容的问题，因之认为，把一个曲牌运用于各种不同的场合，是不可能合理的事，而对之取反对或怀疑的态度。另一种是古代大多数文人的看法。他们的兴趣在写作歌词，他们并不了解民间艺人在运用曲牌时，能如何发挥创造性，在音乐上作种种自由、灵活的处理；他们并不了解一个曲牌，在艺人手中，是一个活的

东西，其变化是永远不会停止的。他们中间有些人编写了宫调谱，把一些前代的歌词名作，根据所属宫调编在一起，对同一曲牌，举出少数几个变异形式，称之为“又一体”；并且在几个变异形式中间，把某些在他们心目中比较常见的歌词形式称为“正格”或“正体”，把其余的称为“变格”或“变体”。他们大都倾向于强调“正体”，把它视为“规范”，把它的句式，每句字数，某些字所用的字调，视为写词者必须照样套用的东西。在变化不停的过程中，他们企图抓住几个已有的变异形式，来代表一切。从一方面看来，他们的确做出了一些了不起的成绩，他们把好些歌词名作汇集了起来，有时也附上了乐谱，他们分析其前已有的各曲的变异形式，把其中比较有代表性的形式举了出来。因了他们的努力，歌词、乐谱，在一定程度上，得到了集中和保存，乐曲的变异情况，也因此而得到部分的反映。但在另一方面，他们的过分强调定型，却不符合于对不停变化的现实要求，他们的过分强调字句格律，也不利于文学和音乐上创造性的发挥。格律的极端强调，其流弊所及，是牺牲内容，束缚创造性，遏止发展而导向衰亡。在曲牌的运用上夸大格律的重要性，到了民国时代，可谓已到了神秘化的程度。吴梅说：

> “填词一道，……平仄四声而外，须注意于清浊高下。字之宜阴者，不可填作阳声；字之宜阳者，又不可填作阴声。……及套数既定，则须论字格。所谓字格者，一曲中必须有一定字数，必有一定阴阳清浊。某句须用上声韵，某句须用去声韵，某字须阴，某字须阳，一毫不可通借。……凡作曲切不可畏其难，愈难愈容易好。”(《顾曲尘谈》第一章)

格律派容易使人迷惑之处，在两方面：一方面人们总相信他们是代表了前人的经验；另一方面，人们，特别文学家们，由于不大了解音调与歌词之间的关系，往往容易以为格律派所谈的格律，全是本于音乐上的要求，因而对之很少怀疑。但前人的经验，真是如此

么？音乐上的要求，真是如此死板么？让我们就《杂剧》盛行时期元人的作品中，举出两个曲牌来，以便分析其音调与歌词之间的关系（曲例29、30）。为了便于比较，我们将根据同一曲牌写成的多个歌曲用同调记写——在实际歌唱时，它们不一定是同调——上下对准排列；在歌词方面用大号字代表“正字”，用小号字代表“衬字”；在曲调方面，用普通数字代表各曲间相异的音，用粗黑体数字代表两曲以上共用的音；在曲调与歌词的关系方面，用大号粗黑体字，表示其所用的字调和所配的曲调，至少在两曲以上中间是相同的，又在大号粗黑体字右角加 * 符号，表示其所用的字调和所配的曲调，在诸曲中间都是相同的。

曲例29　　（南吕）隔　尾

说明填词配曲的灵活情形

(C调) 廿 2.1 3 5.6 4 3 - 3 3 ‖ 4/4 1. 2 127 6 |

关汉卿
《谢天香》第二折(正旦唱)我 见 他 严容 端 坐

(C调) 廿 2 3 3 1 7 6 2 2 5 6

关汉卿
《蝴蝶梦》第二折(正旦唱)俺 孩 儿 犯 着 徒流 绞 斩

(C调) 廿 2 2 3 6.1̇ 54 3 2 2 6

关汉卿
《蝴蝶梦》第二折(正旦唱) 一 壁 厢 大 哥 行牵 挂着

(C调) 廿 3 1 2 6 54 3 3 1.6 2

马致远
《陈抟高卧》第二折(正末唱) 则 与 这 高 山 流 水

(C调) 4/4 6 2 2 1 6.1 5 4 3 - 2 2.3 6 2

马致远
《岳阳楼》第二折(正末唱)你 休 笑 这 丐 儿 拔 定

(C调) 廿 2 3 3 2. 1 3 - 5 5.6 4

纪君祥
《赵氏孤儿》第二折(正末唱) 你 道 是 古 来 多 被

(C调) 4/4 2 3 3 2 - 3 - 6 2.3 1 2

李寿卿
《度翠柳》第二折(正末唱) 只 要 你 凡 情 灭 尽

(C调) 廿 3.5 2 3 2 3 3.5 162

孙仲章
《勘头巾》第二折(正末唱) 这 的 是 南 衙 见 掌

(C调) 廿 6 2 1 7 6 2 2 6 2.3 1 2

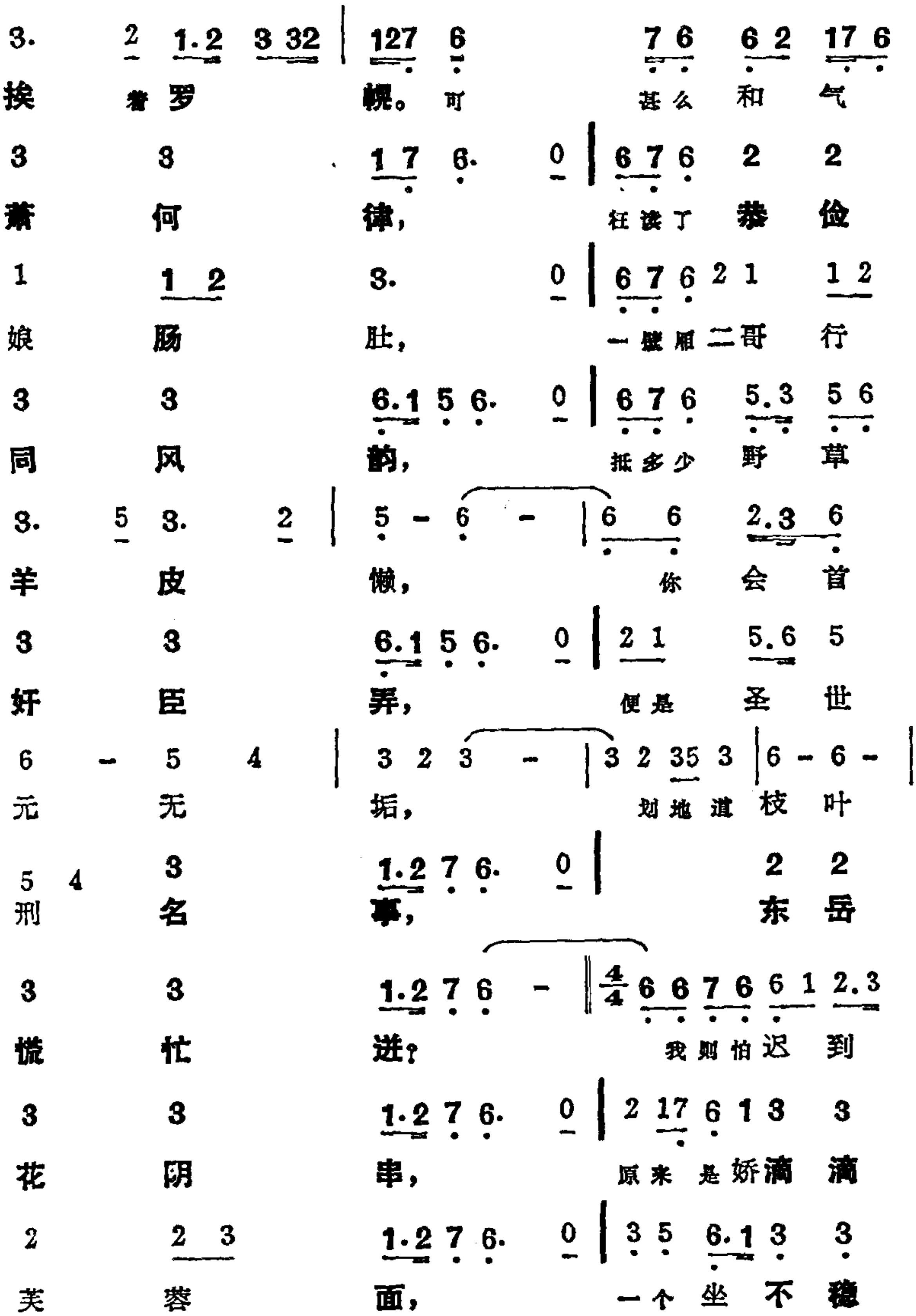
张寿卿
《红梨花》第二折(正旦唱)我 为 甚 直 抄 过 缭 径

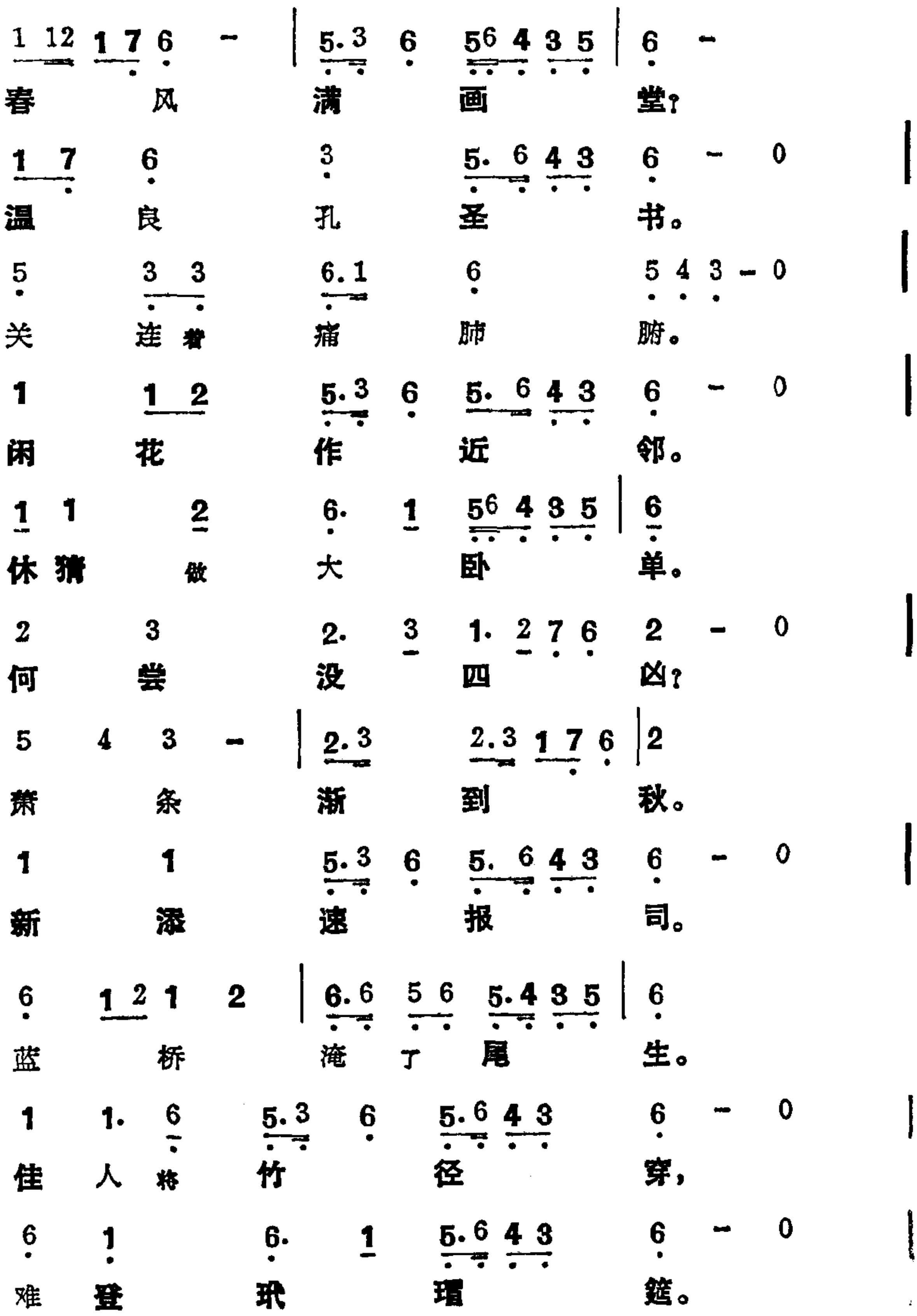
(C调) 廿 3 2 3 1 3 3 2 6. 2

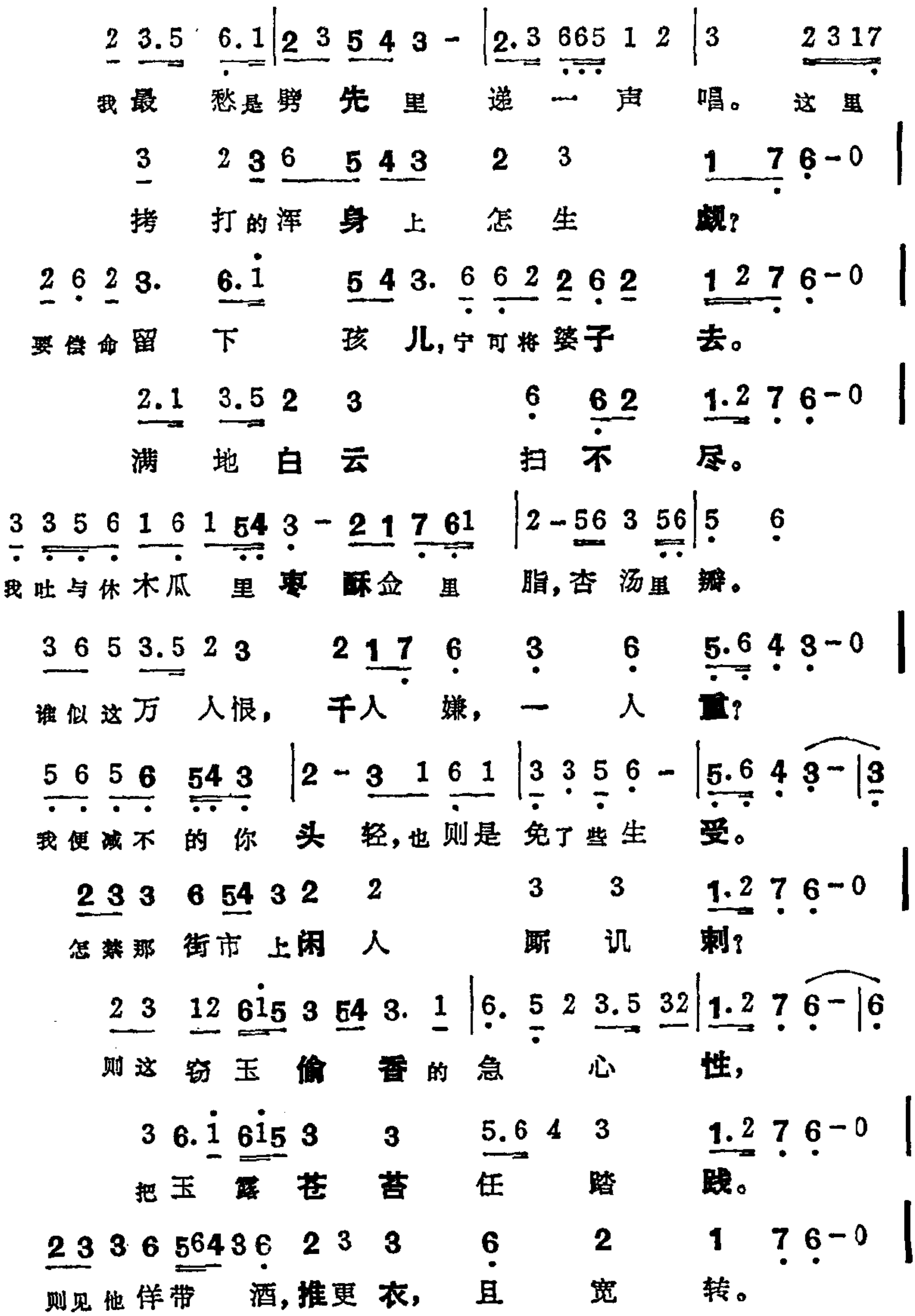
无名氏
《连环计》第二折(正末唱)我 则 道 忒楞 楞 宿 鸟 在

(C调) 廿 2 3 6.5 12 3 3 - 3 6 1

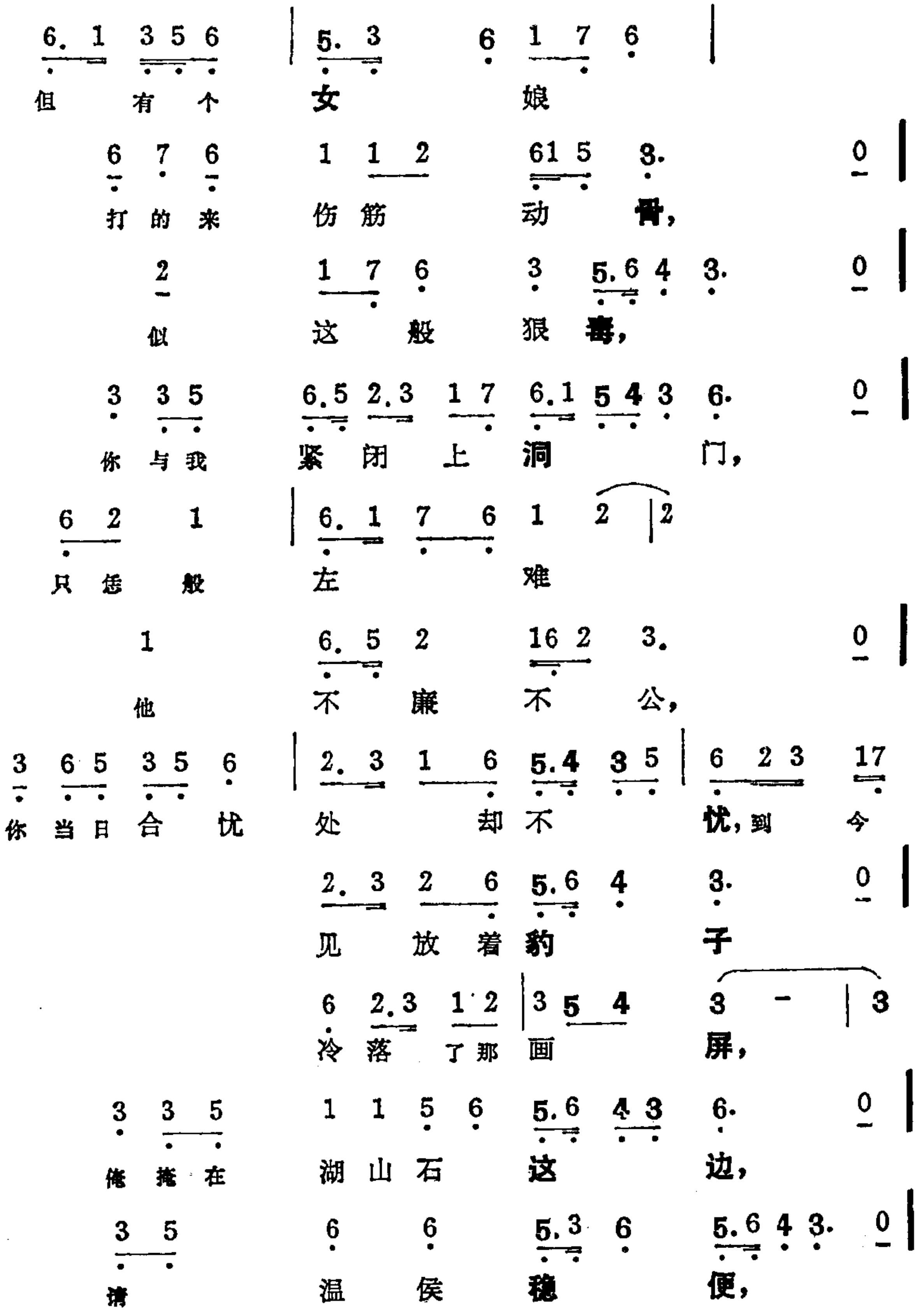
无名氏
《连环计》第二折(正末唱)一 个 眼 传 情 羞 掩


挨着罗幌。可甚么和气
萧何律，枉读了恭俭
娘肠肚，一腔厢二哥行
同风韵，抵多少野草
羊皮懒，你会首
奸臣弄，便是圣世
元无垢，划地道枝叶
刑名事，东岳
慌忙进？我则怕迟到
花阴串，原来是娇滴滴
芙蓉面，一个坐不稳

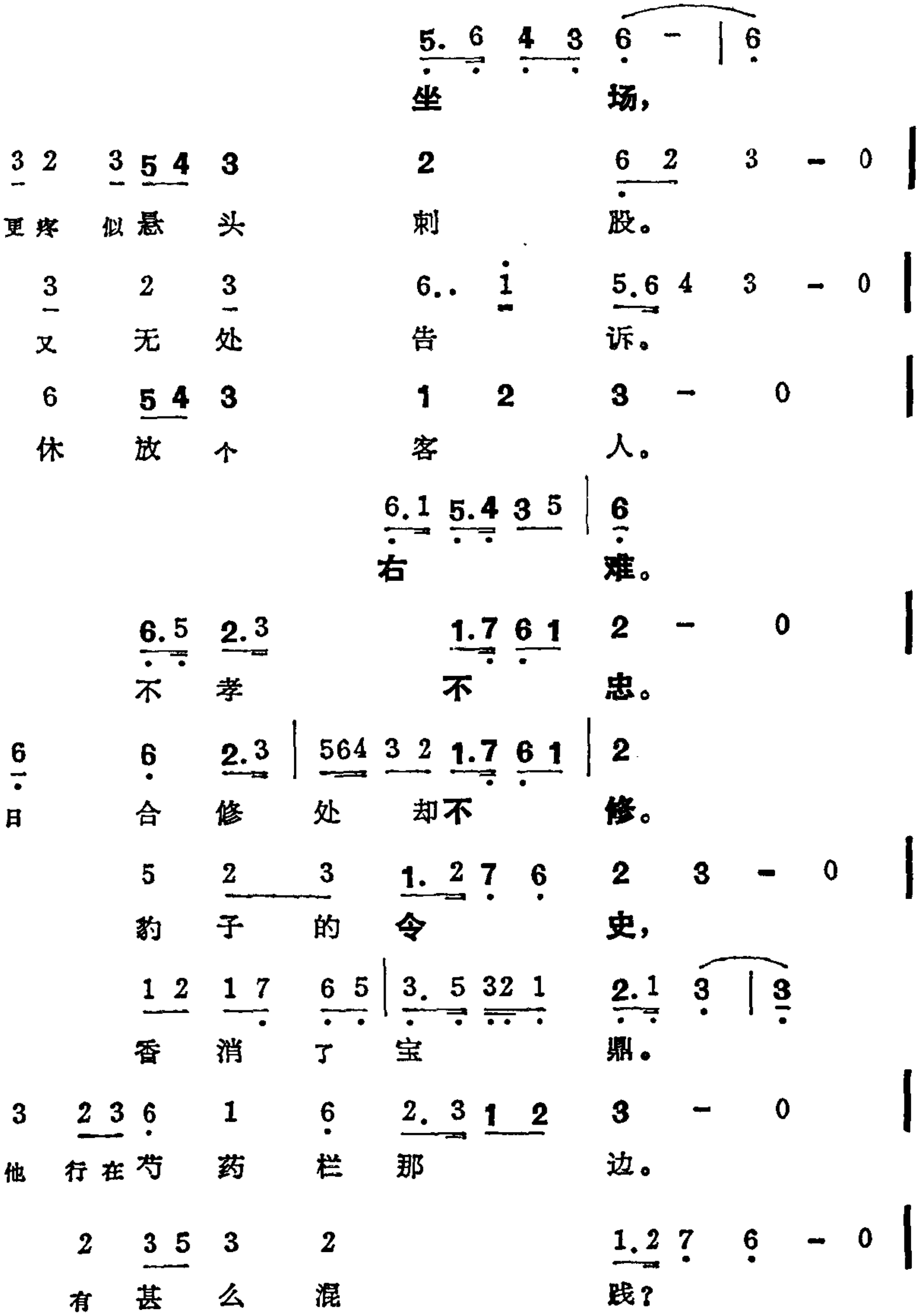

春风满画堂？
温良孔圣书。
关连着痛肺腑。
闲花作近邻。
休猜做大卧单。
何尝没四凶？
萧条渐到秋。
新添速报司。
蓝桥淹了尾生。
佳人将竹径穿，
难登玳瑁筵。

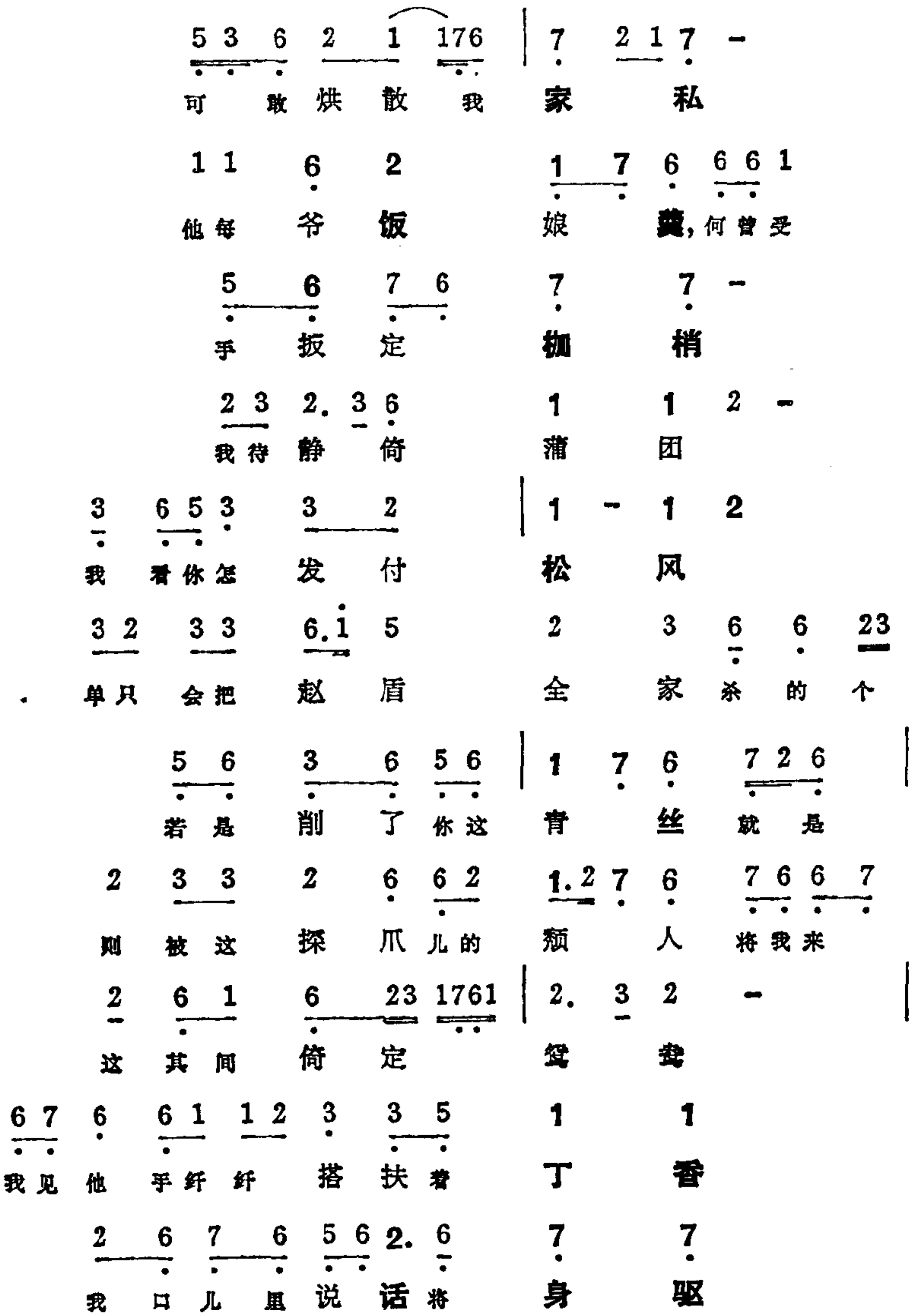


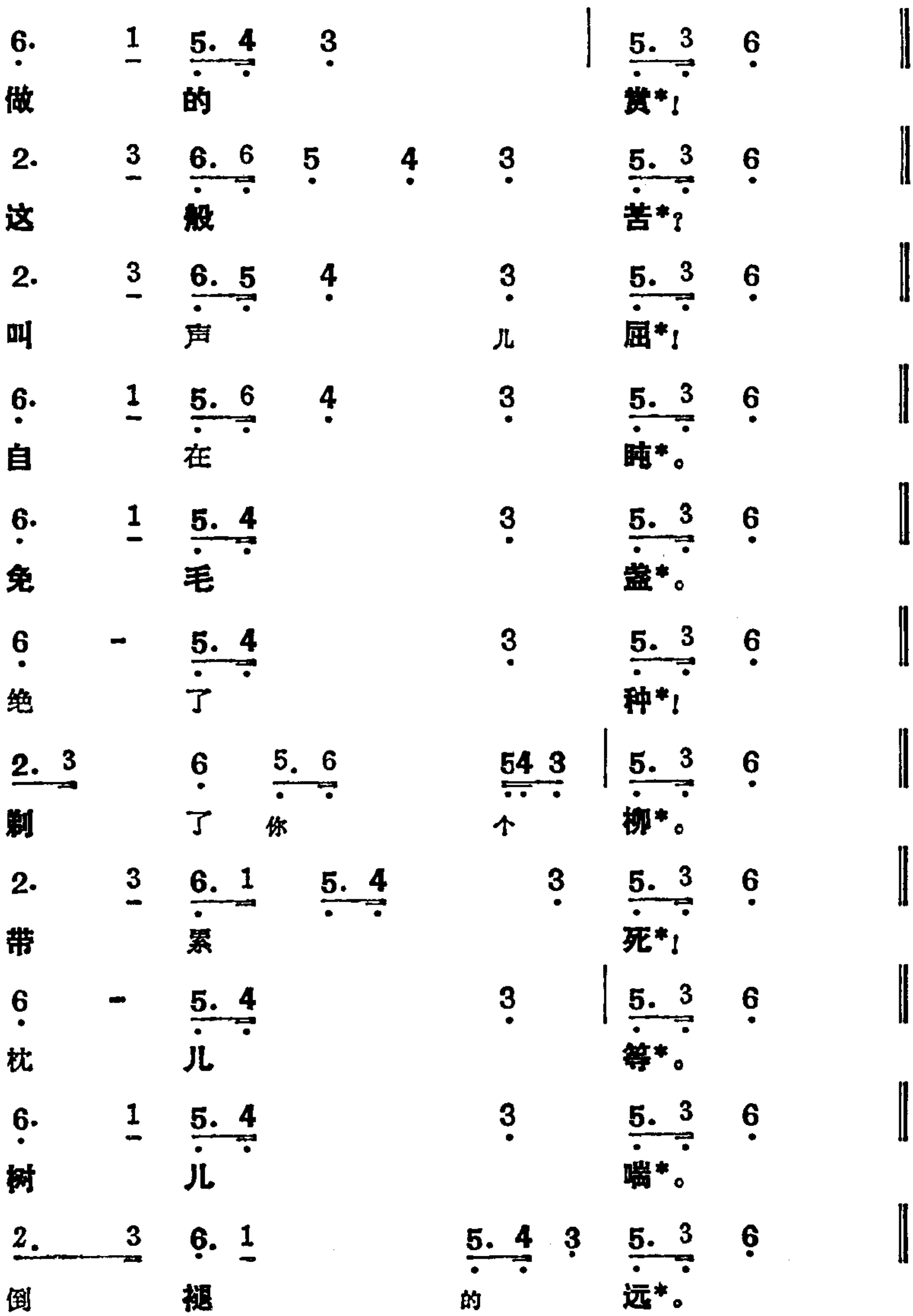
我最愁是劈先里递一声唱。这里
拷打的浑身上怎生觑？
要偿命留下孩儿，宁可将婆子去。
满地白云扫不尽。
我吐与休木瓜里枣酥金里脂，杏汤里瓣。
谁似这万人恨，千人嫌，一人重？
我便减不的你头轻，也则是免了些生受。
怎禁那街市上闲人厮讥刺？
则这窃玉偷香的急心性，
把玉露苍苔任踏践。
则见他佯带酒，推更衣，且宽转。



但有个女娘
打的来伤筋动骨，
似这般狠毒，
你与我紧闭上洞门，
只恁般左难
他不廉不公，
你当日合忧处却不忧，到今
见放着豹子
冷落了那画屏，
俺掩在湖山石这边，
请温侯稳便，


坐　场，
更疼似悬头刺股。
又无处告诉。
休放个客人。
右　难。
不孝不忠。
日合修处却不修。
豹子的令史，
香消了宝鼎。
他行在芍药栏那边。
有甚么混践？

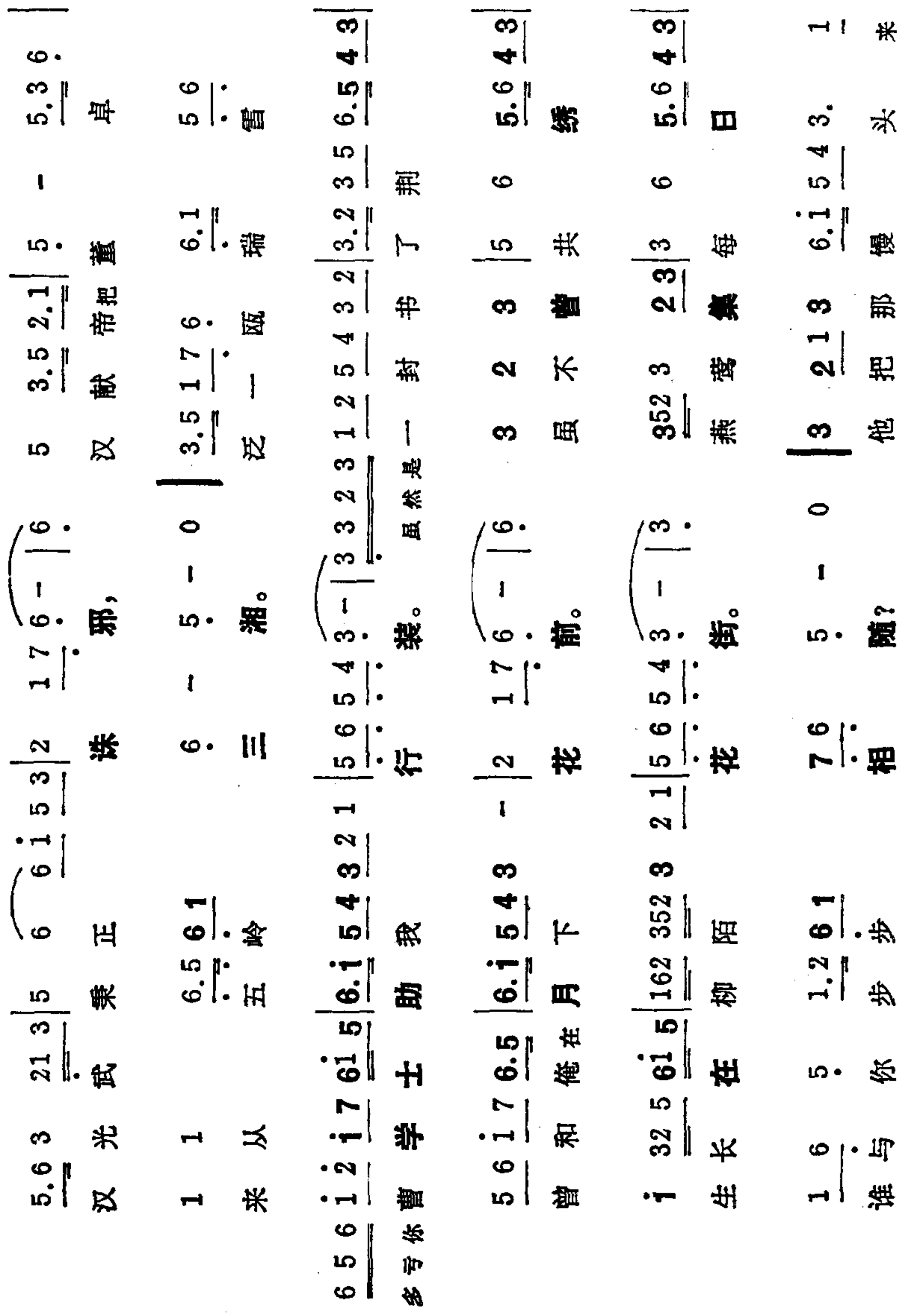

可敢烘散我 家私
他每爷饭 娘羹，何曾受
手扳定 枷梢
我待静倚 蒲团
我看你怎发付 松风
单只会把赵盾 全家杀的个
若是削了你这 青丝就是
则被这探爪儿的 颓人将我来
这其间倚定 鸳鸯
我见他手纤纤搭扶着 丁香
我口儿里说话将 身躯

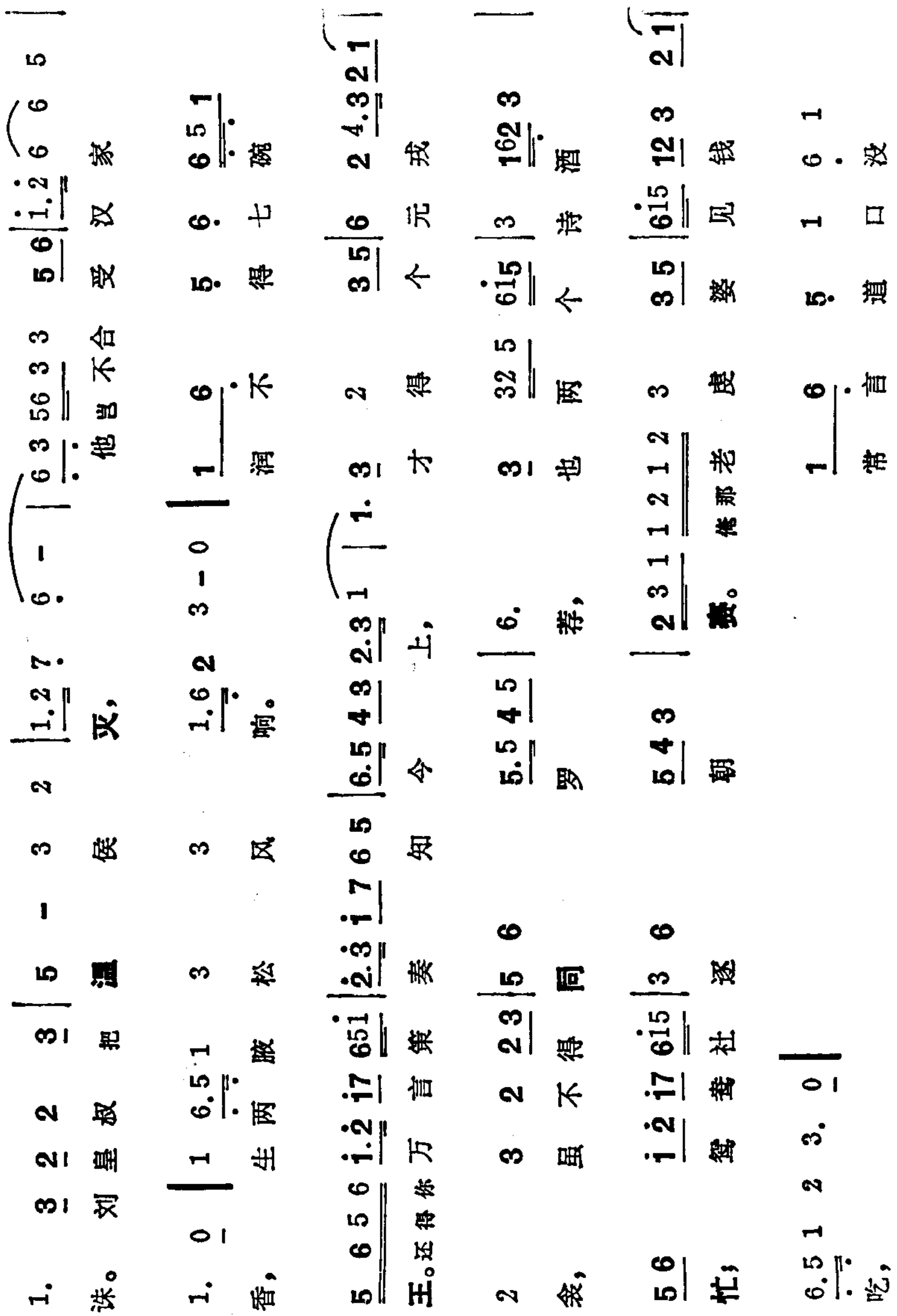

做 的 赏*！
这 般 苦*？
叫 声 儿 屈*！
自 在 盹*。
兔 毛 盏*。
绝 了 种*！
剿 了 你 个 柳*。
带 累 死*！
枕 儿 等*。
树 儿 喘*。
倒 褪 的 远*。

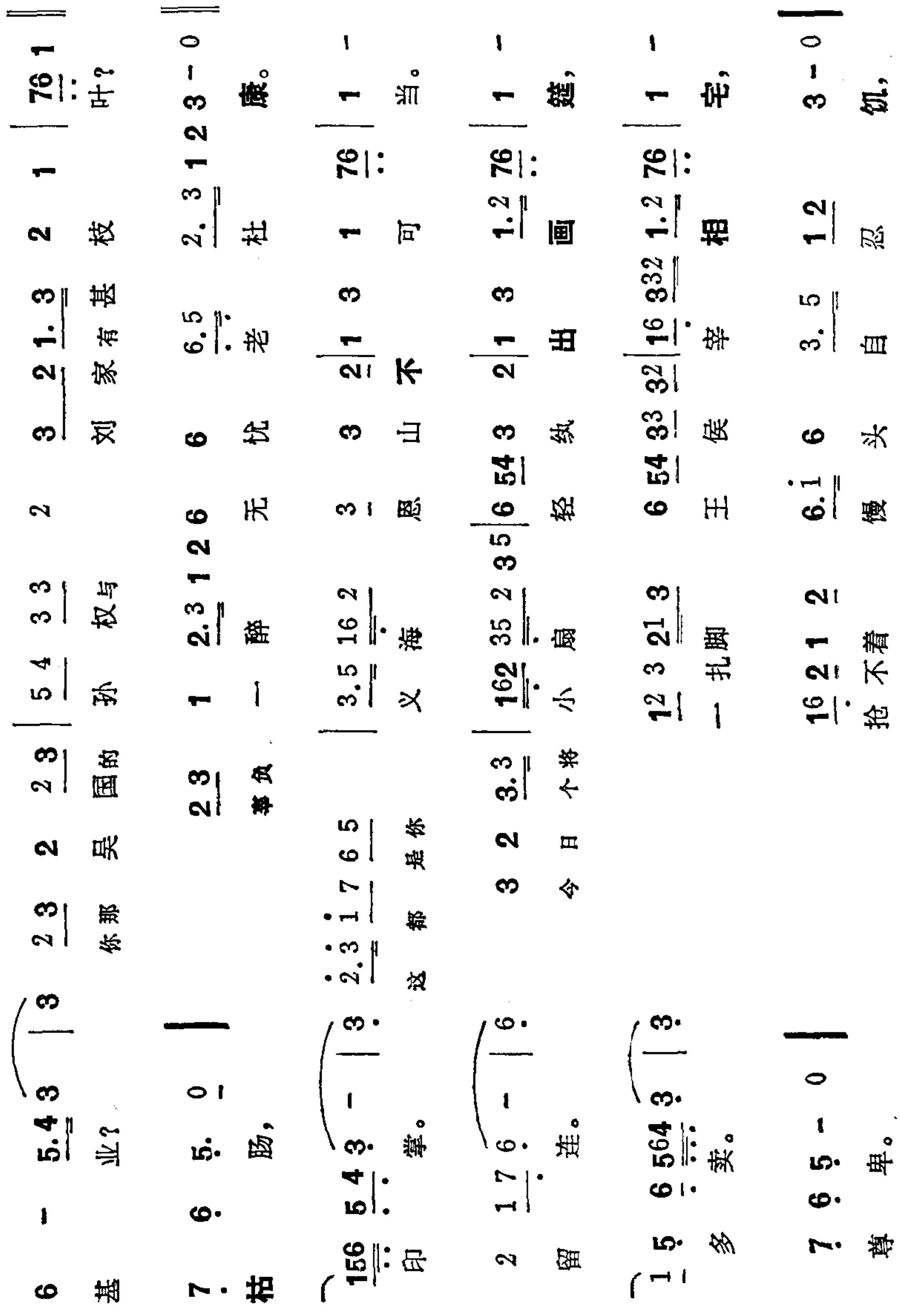
曲例 30

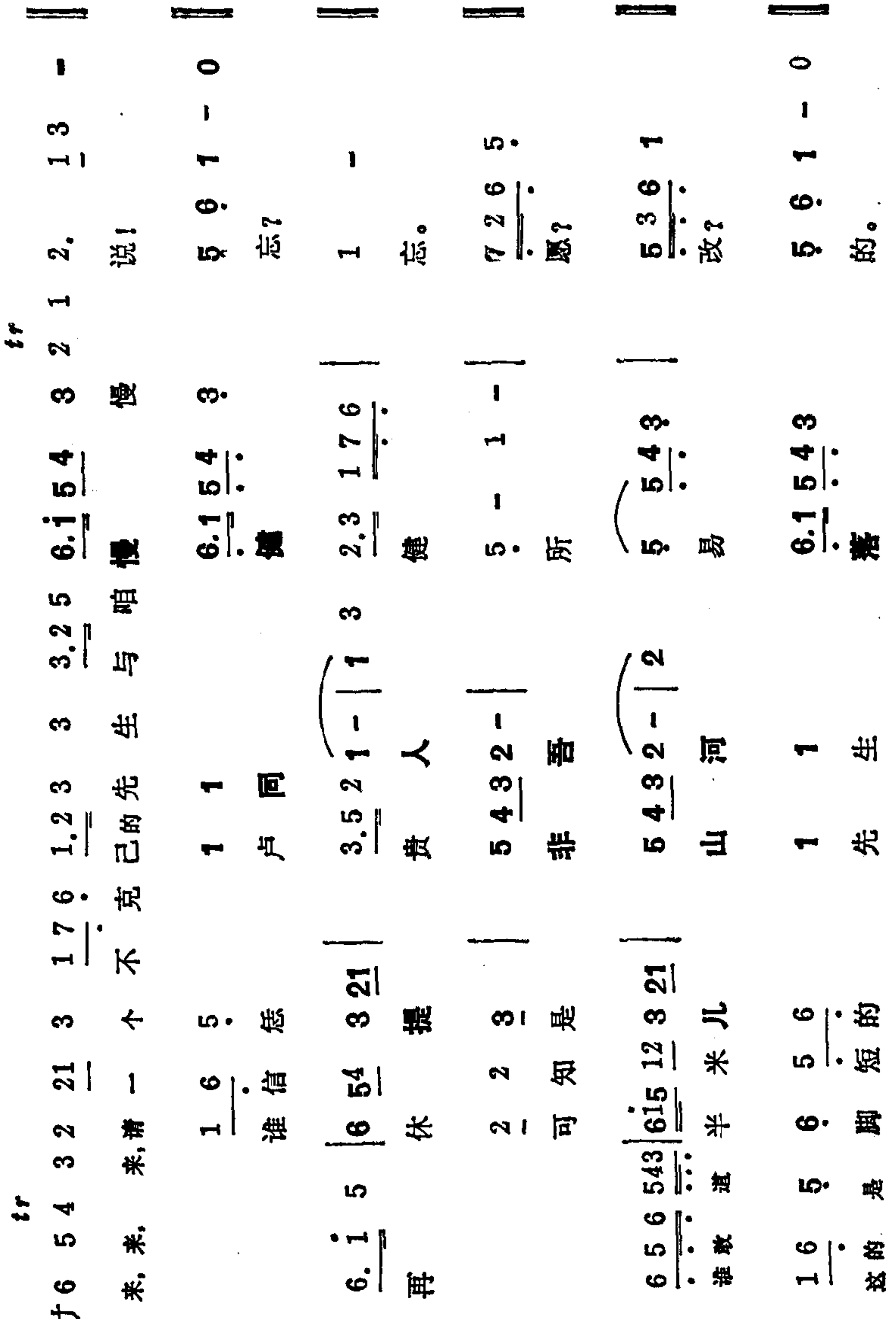
（双调）沉醉东风


关汉卿 （C调）
《单刀会》第四折(正末唱)想 着 俺 汉 高 祖 图 王 霸 业，
马致远 （C调）
《陈抟高卧》第四折(正末唱) 采 的 一 旗 半 枪，
郑德辉 （C调）
《王粲登楼》第四折(正末唱)到 京 师 将 谁 倚 仗？
张寿卿 （C调）
《红梨花》第四折(正旦唱) 想 着 他 风 流 少 年，
乔梦符 （C调）
两世姻缘》第四折(正旦唱) 王 俺 习 学 就 诗 山 曲 海，
无名氏 （C调）
《马陵道》第三折（正末唱）见 一 个 作 耍 的 顽 童 小 的，


汉光武秉正诛邪，汉献帝把董卓
来从五岭三湘。泛一瓯瑞雪
多亏你曾学士助我行装。虽然是一封书丁荆
曾和俺在月下花前。虽不曾共绣
生长在柳陌花街。燕莺集每日
谁与你步步相随？他把那馒头来


诛。刘皇叔把温侯灭，他岂不合受汉家
香，生两腋松风响。润不得七碗
王。还得你万言策奏知今上，才得个元戎
免，且不得同罗荐，也两个诗酒
忙；社逐朝
休那老虔婆见钱
吃，常言道口没


基 业？你那 吴 国的 孙 权与 刘 家 有 甚 枝 叶？
枯 肠，辜负 一 醉 无 忧 老 杜 康。
印 掌。这 都 是你 义 海 恩 山 不 可 当。
留 连。今 日 个将 小 扇 轻 纨 出 画 筵，
多 荚。一 扎脚 王 侯 宰 相 宅，
尊 卑。抢 不着 馒 头 自 忍 饥，


来,来,来,请一个不克己的先生与咱慢慢说!
谁信恁卢同慷忘?
再休提贵人健忘。
可知是非吾所愿?
谁敢道半米儿山河易改?
这的是脚短的先生著的。

将《隔尾》十一曲与《沉醉东风》六曲中的全部字数、粗黑体字数和外加＊号的粗黑体字数，统计如下：

《隔尾》十一曲	全部字数	粗黑体字数	外加＊号的粗黑体字数
《谢天香》第二折	51	19	1
《蝴蝶梦》第二折	57	16	1
《蝴蝶梦》第二折	56	13	1
《陈抟高卧》第二折	49	15	1
《岳阳楼》第二折	54	20	1
《赵氏孤儿》第二折	54	12	1
《度翠柳》第二折	69	17	1
《勘头巾》第二折	53	20	1
《红梨花》第二折	53	12	1
《连环计》第二折	62	21	1
《连环计》第二折	55	18	1
合计	613	183	11
百分比		29.9%	1.8%

《沉醉东风》六曲	全部字数	粗黑体字数	外加＊号的粗黑体字数
《单刀会》第四折	71	5	0
《陈抟高卧》第四折	47	6	0
《王粲登楼》第四折	62	10	0
《红梨花》第四折	52	14	0
《两世姻缘》第四折	55	14	0
《马陵道》第三折	49	7	0
合计	336	56	0
百分比		16.7%	0%

从上述二例和字数统计，可以看出以下的一些问题：

（一）从歌词方面看，元代著名《杂剧》作家的填词，是相当自由的。句间，特别在句首，加用衬字，相当自由；即使句中的正字，也时有增减，两字处有时增为三字、四字，甚至扩展成六七字一句。在字调的四声阴阳方面，若联系了所配的音乐来看，则即使将统计的标准降低到只求有两曲以上相同，在同曲中字调比较有固定倾向的字，也只占百分之十几到百分之三十左右，还并不像格律派所经常强调的那样死板。但严格说来，把它作为格律，以之要求后世的每一位填词者，认为"非如此不可"的，不能光从古代一二人的偶然填写的一二个曲牌中间去肯定下来；要求后人遵守的，除非是古代大多数人曾经都遵守过而且因而获得了显著效果的共同法则。取这样的标准，再从上列二例中来看古代有名作家对于字调格律的注意情形，则所得的结论，将与后世格律派所强调的论点大相悬殊。古代名作家，原来并没有受到多少字调关系上的限制。对有的曲牌，例如《沉醉东风》，他们六个人间，连一个字的字调都没有买帐；对有的曲牌，例如《隔尾》，他们六七个人在十一次运用中间，大家共同注意用相同字调的，只有一个字，约相当于百字中间的一两个字。上面虽然仅引两个曲牌为例，但类似的情形，还可以从其余曲牌中见到。

将元《杂剧》中至今存有较多曲例的一些曲牌，联系了它们乐谱的出处，列表如下，以便读者自己选择，进行分析比较。

元《杂剧》同曲异体之音乐资料表

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
(仙吕)《点绛唇》	关汉卿《望江亭》第一折	1	六·32
7曲	马致远《黄粱梦》第一折	1	六·42
	马致远《岳阳楼》第一折	1	六·17
	乔梦符《金钱记》第一折	1	六·11
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1	六·23
	孙仲章《勘头巾》第一折	1	六·29
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·37
《混江龙》	关汉卿《望江亭》第一折	1	六·32
8曲	马致远《岳阳楼》第一折	1	六·17
	马致远《黄粱梦》第一折	1	六·42
	乔梦符《金钱记》第一折	1	六·11
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1	六·23
	孙仲章《勘头巾》第一折	1	六·29
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·37
	李寿卿《叹骷髅》	1	五·5
《油葫芦》	马致远《岳阳楼》第一折	1	六·17
7曲	马致远《黄粱梦》第一折	1	六·42
	白仁甫《梧桐雨》第一折	1	五·10
	乔梦符《金钱记》第一折	1	六·11
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1	六·23
	孙仲章《勘头巾》第一折	1	六·29
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·37
《寄生草》	马致远《岳阳楼》第一折	2	六·19
8曲	乔梦符《金钱记》第一折	2	六·13
	乔梦符《两世姻缘》第一折	2	六·25

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·39
	费唐臣《贬黄州》第一折	1	五·16
《醉中天》	马致远《岳阳楼》第一折	1	六·20
8曲	马致远《黄粱梦》第一折	2	六·44,45
	白仁甫《梧桐雨》第一折	2	五·21
	乔梦符《金钱记》第一折	1	六·16
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1	六·26
	孙仲章《勘头巾》第一折	1	六·30
《金盏儿》	马致远《岳阳楼》第一折	2	六·20,21
9曲	马致远《黄粱梦》第一折	3	六·43,44,46
	乔梦符《金钱记》第一折	2	六·14,15
	孙仲章《勘头巾》第一折	1	六·30
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·40
《后庭花》	关汉卿《望江亭》第一折	1	六·34
7曲	马致远《岳阳楼》第一折	1	六·20,21
	马致远《黄粱梦》第一折	2	六·43,45
	乔梦符《金钱记》第一折	1	六·14
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1	六·27
	尚仲贤《气英布》第一折	1	六·40
(双调)《新水令》	关汉卿《单刀会》第四折	1	六五·4
8曲	乔梦符《两世姻缘》第四折	1	六七·10
	石君宝《秋胡戏妻》第四折	1	六七·5
	张国宾《合汗衫》第四折	1	六七·19
	吴昌龄《唐三藏》	1	六七·72
	范子安《竹叶舟》第二折	1	六五·1
	周文质《苏武还乡》第四折	1	六五·2
	无名氏《冯玉兰》第四折	1	六七·15
《沉醉东风》	关汉卿《单刀会》第四折	1	六五·16

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
6曲	马致远《陈抟高卧》第四折	1	六五·17
	郑德辉《王粲登楼》第四折	1	六五·15
	张寿卿《红梨花》第四折	1	六五·15
	乔梦符《两世姻缘》第四折	1	六七·10
	无名氏《马陵道》第三折	1	六五·16
《雁儿落》	郑德辉《㑳梅香》第四折	1	六五·20
6曲	乔梦符《两世姻缘》第四折	1	六七·11
	石君宝《秋胡戏妻》第四折	1	六七·7
	张国宾《合汗衫》第四折	1	六七·21
	范子安《竹叶舟》第二折	1	六五·19
	无名氏《冯玉兰》第四折	1	六七·16
《得胜令》	郑德辉《㑳梅香》第四折	1	六五·22
7曲	乔梦符《两世姻缘》第四折	1	六七·12
	石君宝《秋胡戏妻》第四折	1	六七·8
	张国宾《合汗衫》第四折	1	六七·21
	张寿卿《红梨花》第四折	1	六五·22
	范子安《竹叶舟》第二折	1	六五·21
	无名氏《冯玉兰》第四折	1	六七·16
《搅筝琶》	马致远《陈抟高卧》第四折	1	六五·46
6曲	马致远《青衫泪》第三折	1	六五·48
	王实甫《丽春堂》第四折	1	六七·11
	乔梦符《两世姻缘》第四折	1	六七·11
	康进之《李逵负荆》	1	六五·47
	无名氏《马陵道》第三折	1	六五·47
《川拨棹》	马致远《汉宫秋》第三折	1	六五·66
6曲	马致远《陈抟高卧》第四折	1	六五·66
	张寿卿《红梨花》第四折	1	六五·65
	石君宝《秋胡戏妻》第四折	1	六七·7

宫调与曲牌名	所属«杂剧»及其折数	曲数	«九宫大成谱»中乐谱之卷页数
	吴昌龄«东坡梦»第四折	1	六五·66
	吴昌龄«唐三藏»	1	六七·73
«梅花酒»	马致远«汉宫秋»第三折	1	六五·73
7曲	马致远«陈抟高卧»第四折	1	六五·69
	白仁甫«墙头马上»第三折	1	六五·72
	吴昌龄«东坡梦»第四折	1	六五·70
	范子安«竹叶舟»第二折	1	六五·69
	李直夫«伯道弃子»	1	六五·73
	石君宝«曲江池»第四折	1	六五·74
(中吕)«粉蝶儿»	马致远«汉宫秋»第四折	1	一四·19
9曲	郑德辉«倩女离魂»第三折	1	一四·29
	白仁甫«梧桐雨»第二折	1	一四· 3
	白仁甫«墙头马上»第四折	1	一四·24
	白仁甫«箭射双雕»	1	一四·56
	郑廷玉«后庭花»第四折	1	一四·37
	张寿卿«红梨花»第三折	1	一四·13
	张国宾«薛仁贵»第三折	1	一四· 8
	张国宾«合汗衫»第三折	1	一四·44
«叫声»	马致远«汉宫秋»第四折	1	一四·19
6曲	白仁甫«梧桐雨»第二折	1	一四· 3
	吴昌龄«东坡梦»第三折	1	一三· 5
	孟汉卿«魔合罗»第四折	1	一三· 5
	李文蔚«燕青博鱼»第三折	2	一三· 4,5
«醉春风»	马致远«汉宫秋»第四折	[illegible]	一四·19
9曲	郑德辉«倩女离魂»第三折	[illegible]	一四·29
	白仁甫«梧桐雨»第二折	[illegible]	一四· 3
	白仁甫«墙头马上»第四折	[illegible]	一四·24
	白仁甫«箭射双雕»	[illegible]	一四·56

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
	张寿卿《红梨花》第三折	1	一四·13
	张国宾《薛仁贵》第三折	1	一四· 8
	张国宾《合汗衫》第三折	1	一四·44
	李文蔚《燕青博鱼》第三折	1	一三· 2
《快活三》	白仁甫《梧桐雨》第二折	1	一四· 4
7曲	白仁甫《箭射双雕》	2	一四·56,57
	郑廷玉《后庭花》第四折	1	一四·37
	张寿卿《红梨花》第三折	1	一四·15
	张国宾《薛仁贵》第三折	1	一四·10
	张国宾《合汗衫》第三折	1	一四·44
《上小楼》	马致远《汉宫秋》第四折	2	一四·21
12曲	郑德辉《倩女离魂》第三折	2	一四·31,32
	白仁甫《墙头马上》第四折	2	一四·26,27
	郑廷玉《后庭花》第四折	1	一四·39
	张寿卿《红梨花》第三折	2	一四·17
	张国宾《薛仁贵》第三折	1	一四· 9
	张国宾《合汗衫》第三折	2	一四·46,47
《煞尾》	马致远《汉宫秋》第四折	1	一四·22
7曲	郑德辉《倩女离魂》第三折	1	一四·36
	白仁甫《墙头马上》第四折	1	一四·28
	郑廷玉《后庭花》第四折	1	一四·43
	张寿卿《红梨花》第三折	1	一四·17
	张国宾《薛仁贵》第三折	1	一四·12
	张国宾《合汗衫》第三折	1	一四·49
(正宫)《端正好》	马致远《任风子》第二折	1	三四·14
10曲	白仁甫《御沟红叶》	1	三四·64
	白仁甫《梧桐雨》第四折	2	三四· 5
	吴昌龄《张天师》第三折	1	三四·24

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
	李直夫《虎头牌》第四折	1	三四·35
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·39
	李好古《张生煮海》第三折	1	三三·3
	无名氏《举案齐眉》第二折	1	三四·29
	无名氏《冻苏秦》第二折	1	三四·19
《滚绣球》	关汉卿《谢天香》第三折	1	三三·3
16曲	马致远《任风子》第二折	2	三四·14,15
	白仁甫《御沟红叶》	1	三四·64
	白仁甫《梧桐雨》第四折	3	三四·5,10,11
	吴昌龄《张天师》第三折	1	三四·24
	李直夫《虎头牌》第四折	1	三四·35
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·39
	费唐臣《贬黄州》第二折	1	三三·6
	无名氏《举案齐眉》第二折	1	三四·29
	无名氏《汉臣归庄》	1	三三·4
	无名氏《赶苏卿》	1	三三·5
	无名氏《冻苏秦》	2	三四·19,21
《倘秀才》	马致远《任风子》第二折	2	三四·14,15
12曲	白仁甫《御沟红叶》	1	三四·64
	白仁甫《梧桐雨》第四折	4	三四·6,7,8,11
	吴昌龄《张天师》第三折	1	三四·24
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·39
	戴善夫《风光好》第三折	2	三三·8
	无名氏《冻苏秦》第二折	1	三四·20
《伴读书》	马致远《岳阳楼》第三折	1	三三·21
6曲	白仁甫《梧桐雨》第四折	1	三四·8
	李直夫《虎头牌》第四折	1	三四·35
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·40

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
	无名氏《冯玉兰》第二折	1	三三·21
	无名氏《冻苏秦》第二折	1	三四·20
《笑和尚》	白仁甫《梧桐雨》第四折	1	三四·8
9曲	李直夫《虎头牌》第四折	1	三四·36
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·40
	无名氏《杀狗劝夫》第二折	1	三三·23
	无名氏《连环计》第三折	1	三三·22
	无名氏《鸳鸯被》第二折	1	三三·22
	无名氏《举案齐眉》第二折	1	三四·39
	无名氏《冻苏秦》第二折	1	三四·20
	无名氏《冯玉兰》第二折	1	三三·22
《白鹤子》	白仁甫《御沟红叶》	2	三四·65
8曲	白仁甫《梧桐雨》第四折	4	三四·6,7
	鲍天佑《卫灵公》第四折	2	三三·24
《煞尾》	马致远《陈抟高卧》第三折	1	三三·48
8曲	马致远《任风子》第二折	1	三四·17
	白仁甫《梧桐雨》第四折	1	三四·12
	吴昌龄《张天师》第三折	1	三四·28
	李直夫《虎头牌》第四折	1	三四·38
	高文秀《黑旋风》第一折	1	三四·43
	无名氏《举案齐眉》第二折	1	三四·33
	无名氏《冻苏秦》第二折	1	三四·22
(南吕)《一枝花》	关汉卿《谢天香》第二折	1	五三·20
8曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	1	五三·24
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·1
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·13
	张寿卿《红梨花》第二折	1	五三·7
	郑　经《鸳鸯冢》	1	五三·41

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
	无名氏《连环计》第二折	1	五三·31
	无名氏《货郎旦》第四折	1	五二·1
《梁州第七》	关汉卿《谢天香》第二折	1	五三·20
9曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	1	五三·24
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·7
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·13
	张寿卿《红梨花》第二折	1	五三·7
	武汉臣《生金阁》第三折	1	五二·10
	郑　经《鸳鸯冢》	1	五三·47
	无名氏《连环计》第二折	1	五三·31
	无名氏《货郎旦》第四折	1	五二·7
《隔尾》	关汉卿《谢天香》第二折	1	五三·21
11曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	2	五三·25,27
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·13
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·15
	纪君祥《赵氏孤儿》第二折	1	五二·14
	李寿卿《度翠柳》第二折	1	五二·14
	孙仲莲《勘头巾》第二折	1	五二·15
	张寿卿《红梨花》第二折	1	五三·8
	无名氏《连环计》第二折	2	五三·32,35
《菩萨梁州》	关汉卿《玉镜台》第二折	1	五二·21
7曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	1	五三·29
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·20
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·16
	白仁甫《墙头马上》第二折	1	五二·22
	郑廷玉《忍字记》第二折	1	五二·21
	高文秀《谇范叔》第二折	1	五二·21
《贺新郎》	关汉卿《谢天香》第二折	1	五三·21

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
6曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	1	五三·25
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·23
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·14
	张寿卿《红梨花》第二折	1	五三· 9
	武汉臣《生金阁》第三折	1	五二·24
《煞尾》	关汉卿《谢天香》第二折	1	五三·23
8曲	关汉卿《蝴蝶梦》第二折	1	五三·30
	马致远《陈抟高卧》第二折	1	五二·57
	马致远《岳阳楼》第二折	1	五三·18
	张寿卿《红梨花》第二折	1	五三·11
	范子安《竹叶舟》第三折	1	五二·56
	郑　经《鸳鸯塚》	1	五三·44
	无名氏《连环计》第二折	1	五三·37
(越调)《紫花儿序》	郑德辉《倩女离魂》第二折	1	二七·14
6曲	王实甫《丽春堂》第三折	1	二八· 3
	张国宾《合汗衫》第二折	2	二八·9,11
	杨　梓《不伏老》第三折	1	二八·21
	无名氏《赤壁赋》第三折	1	二八·26
《抽鲁速》	郑德辉《倩女离魂》第二折	2	二七·29
6曲	郑德辉《月夜闻筝》	1	二七·31
	王实甫《丽春堂》第三折	2	二八·6,7
	无名氏《赶苏卿》	1	二七·31
(商调)《醋葫芦》	乔梦符《两世姻缘》第二折	2	六〇·4,5
14曲	宫大用《范张鸡黍》第三折	3	六〇·13,14
	戴善甫《玩江楼》	5	六〇·34,35,36
	郑廷玉《冤家债主》第二折	3	六〇·28,29
	尚仲贤《柳毅传书》第三折	1	六〇·18
《金菊香》	乔梦符《两世姻缘》第二折	2	六〇·4,6

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数	《九宫大成谱》中乐谱之卷页数
6曲	宫大用《范张鸡黍》第三折	1	六〇· 9
	戴善甫《玩江楼》	1	六〇·33
	尚仲贤《柳毅传书》第三折	2	六〇·16,18
(大石调)《归塞北》	李文蔚《燕青博鱼》第一折	4	二一·5,7,8
7曲	花李郎《黄粱梦》第三折	3	二〇·4,5

（二）从音乐方面看，随着曲牌在具体情况下所要求表达的内容之不同，随着词句的多少长短以及用字的四声阴阳之不同，对同一曲牌的音调上的变化，有着非常广阔的幅度。调性可不同（前例为了便于比较，有意改用同调，实际演唱上并非如此），调式可变（参看曲例 31《沉醉东风》），节奏可变（或用散板，或用定板，在同样用定板的情况之下，小节数可增可减）；更重要的，是旋律的变化，非常自由。同一曲牌，在其多个变异形式之间，差异如此之大，根据我们学习西洋音乐的经验或根据现代音乐家们普遍共有的经验看来，就不容易把它视为同一乐曲了。现在我们对同曲稍加改变，有时也另题曲名，不一定再视为同曲；前代艺人却把有更大改变的曲调形式，仍视为同曲。显然，对“一曲”；“同曲”等名词，前后有着很不相同的理解。后来所以有人对“一曲多用”不大赞成，正由于他之所谓“一曲”，不同于前代艺人之所谓“一曲”。

在《杂剧》音乐中，同一曲牌，很少有以完全相同的形式出现的情形。同一曲牌，变化非常之大，非常之多样。变化是出于内容的要求，是民间艺人们创造的努力所造成。应该说，无数曲牌的无数变异形式是代表了过去无数无名艺人的大量创作成绩，显示着劳动人民的创造的才能，也标志着他们所化的心血。虽然他们在过去社会中没有得到重视，他们的姓名不可能让我们知道，但他们的

确曾是我们民间真正的作曲家。多民间音乐作品，民间多作曲家，而作曲家大都无名，这在我国过去民族音乐的长期发展中，也可以说是一个特点，这个特点，是为社会制度、人民生活环境所决定。

具体的音乐实例告诉我们，在曲牌的运用上，不断地变化、创造，是其主要的规律，呆板的格律，并不能真正反映客观现实；前者是积极的，它在民间的集体创作中，不断提高和扩大着一个曲调的适应性，后者是消极的，它在阻止创造性的发挥，限止和缩小一个曲调的作用。

（三）表达内容和结合语言。在歌词和音调两方面，都要求顾到内容和语言形式两方面。两者之间，是有矛盾的。在《杂剧》发展到极盛情况的时期，在元代民间艺人相互合作的实践中间，这一矛盾，原来已得到了很好的解决。那就是，填写歌词的文学家一方面对歌词的形式——句数、每句字数、歌字声调——给予一定程度的注意，但在另一方面，他们又不像后来格律派那样，过度地拘泥于形式，以至受着形式的重重束缚，在一定程度上，他们能活用旧有的形式，以保证他们在表达内容上的相当的自由；而为歌词配合曲调的民间艺人，并不尽是些对同一老曲调的重复歌唱者，他们一方面能随时根据剧作家所写的歌词内容，创造出符合内容要求的新的音调，另一方面，他们又能根据语言的要求，使音调的高低起伏，抑扬顿挫，与歌词相适合。上引曲例告诉我们，根据同一曲牌写成的多首歌词，既相似而又有所不同；配合多首歌词的多首音调，既有相同之处，也有相异，甚至差异极大之处，但其高低起伏，抑扬顿挫，则毫无例外，常与语言的要求相一致。这就无异告诉了我们，古人在表达不同内容和结合不同歌词语言的两种要求之间，曾经有过何种解决矛盾的经验。

（四）创造与再创造。根据已有曲牌填写新的歌词，根据新的

歌词，改编旧的曲调，这是一种再创造。但任何已有曲牌，其最初的出现，总是由新的创造而来。我国民间，近几百年来，长期有着用成千累万的已有曲调被利用于进行再创造，这除了可以说明，我国民间善于利用已有曲调，使之产生新的作用之外，也可以说明，在历史的过程中，我国民间的新创作，一向曾是何等的多。所以，既有新创造，又有再创造，是我国历史上比较全面的经验。在这里面，既没有因了再创造的可能性而忽略新创造，又没有因了有新创造的能力而否定再创造的价值。

（五）专曲专用与一曲多用。 从历史看来，我国民间，既有专曲专用的情形，也有一曲多用的情形。一个曲调，在它最初出现的时候，往往能专曲专用，保持一段期间；等到它得到人民喜爱，经过了一段期间，往往就有别人以之结合另一新的内容，对之作相应的加工，而进入一曲多用的阶段。唐开元中沧州歌者新作的《河满子》曲，原来是一个哀怨的曲调；它在最初流行的期间，可以设想其为专曲专用。但此曲在流传了几十年之后，到了贞元初，就被一位狂僧加进了不同内容，用来当面讽刺官吏的罪恶；这时候，它就成为一曲多用了。“多用”说明后来的用者能对旧有曲调不断加进新的创造；有成千上万的旧曲可供后人“多用”，则说明其前有无数人曾对其时的新的创作，作过相当的努力，而且有过相当的成绩。在这里面，是创造性在起主要的作用。专曲专用与一曲多用，并不是互相对立的，而是因有创造性在起作用，结合了不同内容和不同要求，可以在“用”的中间统一起来的。

八、伴奏乐器

山西洪洞县明应王庙元代壁画《演戏图》（图 129）中只有笛、

鼓、板三样乐器。元无名氏«蓝采和杂剧»中第四折中描写到勾栏里«杂剧»班的生活，有这样一些词句：

"持着些枪、刀、剑、戟、锣、板和鼓、笛。"

"你待着我做«杂剧»，扮兴亡，贪是非；待着我擂鼓，吹笛，打拍收拾。"

这里提到了笛、板、鼓和锣四种乐器。元«杂剧»全部伴奏乐器，究竟有那些，现在虽然因为缺少资料，难于断言，但笛、板、鼓、锣四种，曾是元«杂剧»的主要伴奏乐器，则是可以没有疑问的。«都城纪胜»中讲到宋代«杂剧»，说"其吹«曲破»断送，谓之把色。"可见在其时的伴奏乐队中，笛是相当重要的。元代«杂剧»继承和发展了宋代«杂剧»的传统；其所用伴奏乐器，看来是和宋代"鼓板"中所用的乐器，大致相同。

明人常将"北曲"联系了"弦索"(琵琶、三弦)而言。魏良辅«曲律»说，"至于北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重一也。"王世贞«曲藻»说，"北力在弦，南力在板。"沈德符«顾曲杂言»说，"箫管可入北调，而弦索不入南词。"后人往往根据这些说法，断言三弦或琵琶为元«杂剧»主要的伴奏乐器。其实这是不对的。所以有此误会，原因是由于不知道明人所说的"北曲"，有着更广的涵义。它不是仅指«杂剧»而言；它既包含«杂剧"，也包含«诸宫调»和«弦索调»。上面一些说法，都是指«弦索调»而言。«弦索调»创始于明初，产生于北方，后来流传到南方。以后将另行讨论，兹不赘。

清徐大椿在«乐府传声·源流»篇中说："北曲如董之«西厢记»，仅可以入弦索，而不可以协箫管。其曲以顿挫节奏胜，词疾而板促。至王实甫之«西厢记»，及元人诸«杂剧»，方可协之箫管，近世之所宗者是也。"董解元«西厢记»，是«诸宫调»说唱本，王实甫

《西厢记》是《杂剧》本。前者"入弦索"，后者"协箫管"——"箫管"二字，古人常以泛指一般吹乐器而言——清人如此，可能元人也是如此。

第二十四章　散　　曲

【元《散曲》乐谱的保存情况】　对元代《散曲》，尚有乐谱存到今天的，可作统计如下：

北套曲（全套）	29套，	计	199曲
北套曲（残套）	121套，	计	264曲
北小令			85曲
南套曲（残套）	7套，	计	20曲
南小令			3曲
南集曲			1曲
南北合套（全套）	1套，	计	12曲
南北合套（残套）	3套，	计	5曲
合　　计	161套		589曲

【《散曲》的内容和形式】　比起《杂剧》来，元代《散曲》在内容上，精华甚少，糟粕较多。从现存《散曲》歌词看来，多少还有一些比较优秀的作品，如张养浩（1269—1329）《山坡羊》——《潼关怀古》：

> "峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踌躇。伤心秦汉经行处——宫阙万间都做了土！兴，百姓苦！亡，百姓苦！"

这曲揭露了封建统治下，人民的痛苦。又如刘时中（约1310左右——1354以后）的北正宫《端正好》——《上高监司》前后两套❷。虽

---

❶据曹安和编《元明散曲留存乐谱全目》（中国音乐研究所油印本 1964）。此书详列作者时代、姓名、散曲套名、题目、宫调、曲牌名、每曲歌词首句及其乐谱之出处，可参考。　❷词见顾佛影选注《元明散曲》（1955）45—57页。

然由于作者世界观的限制，他在前套中竟然颂扬了高监司“拯济”饥荒的“德政”，但两套的总倾向，则是在相当深刻地描绘灾民的惨痛情形，尽情地揭露贪官、地主、奸商等利用职权、操纵市面、欺诈穷人的罪恶行为。这类揭露政治、反映现实、在一定程度上接触到阶级压迫的实质的作品，在元代《散曲》中如凤毛麟角，是绝无而仅有的。大多数《散曲》所描绘和抒写的，是些风花雪月、离恨艳情，厌世隐遁、伤感牢骚等等的题材和感情。这虽然和元代统治者奴役汉人，文人不甘心屈服，又无反抗能力的生活现实有关，但逃避现实、自我催眠，充溢着颓废消极情绪的作品，无论如何，对当时或对后代，都不能起出什么有益的作用。可以注意的是，有不少兼写《杂剧》和《散曲》的作家，他们所写《杂剧》，揭露罪恶、批判现实，有着一定的战斗性，但他们所写的《散曲》，则往往寄情声色，低沉颓废，缺少向上的情致。何以会如此？这恐怕是和作品内容所涉及的社会现实的广度有关。当作者放开胸襟，离开自己，关心到社会上各阶层人民复杂的现实生活之时，他们的作品，因有丰富的生活源泉而得到了充实；当他们关起门来，在个人的小天地中打圈子的时候，他们的阶级局限性就起出主要的作用，而使他们的作品，倾向于消极。晚近郑振铎先生在谈到关汉卿（1246 前后在世）的作品的时候，曾这样说：

> “在《杂剧》里，我们一点看不出关氏的生平和他自己的情绪来。他的全副力气是用在刻画他所创造的人物的身形、行动和思想、情绪上去了。但在《散曲》里，我们却可看出一位深情缱绻的人物。他也许和柳耆卿是同流，终生沉酣在歌妓间的。”（《中国俗文学史》第九章四）

情形的确是如此。但从我们看来，关汉卿的主要成就，却正是在*刻画别人的方面，而不是在抒发“自己的情绪”的方面*。别的作家的情形也与关汉卿的情形相仿佛。由此可见，超阶级地光从抒发个人

真实情感的角度，去衡量一位作者，是不适当的。一位作者，若是把他的艺术天才和艺术修养局限于描写个人生活、介绍个人兴趣、抒发个人感情的话，他就脱离了广阔的现实而是不会有多大的成就的。

在艺术形式上，《散曲》与《杂剧》有相同之处，也有相异之处。上文讨论《杂剧的音乐》一章中所谈的各点，基本上也可以适用于《散曲》。这是两者相同之处。但《散曲》一般不涉及故事情节，内容比较单纯，因之可长可短，在形式上比较自由。它有时可取小令的形式，只用一个只曲来表达全部内容；有时虽取套曲形式，但在一套中所用曲牌，则可以很少，也可以很多，可以少至三曲，像贯酸斋(1286—1324)的北大石调《好观音》套；也可以多至三十几曲，像刘时中的北正宫《端正好》后套。这是在《杂剧》中不容易见到的。《杂剧》连套一本四折；《散曲》很少用联套，偶然用到，也不一定符合四折的形式。《杂剧》由曲、宾白和科泛三者组成；《散曲》则只有曲而无宾白和科泛。在表演形式上，《杂剧》是戏剧，歌唱、语言、动作，三者并用，其伴奏除了丝竹乐器之外，还要用到锣鼓；《散曲》只能清唱，其伴奏只用丝竹乐器。魏良辅《曲律》云："清唱俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势。全要闲雅整肃，清俊温雅。"古代对于清唱的曲调，统称为"清曲"。《清曲》是因其表演的形式而得名，并不是专指某一种歌曲而言。戏曲也可供清唱，在它被用于清唱时，也称《清曲》；《散曲》和民间小曲，则毫无例外，只能用于清唱，因之它们只能是《清曲》。戏曲可以用作《清曲》，而《散曲》则不能用作戏曲。就表演的场合而言，《杂剧》主要是在舞台上，《散曲》则是在宴会上，在私人家里。就其服务的对象而言，劳动人民对于《杂剧》还多少能有欣赏的机会，《散曲》则只能供当时地主阶级和资产阶级的享乐，其阶级性因之特别鲜明。

现存有谱的《散曲》，远少于现存《散曲》的歌词；而且其中精华更少，糟粕更多。所以如此，可能是和它们仅有的欣赏者——统治阶级的爱好和选择有关。至于民间艺人，则即使在当时的外力支配之下，虽然曾经勉强演唱它们，但演唱什么，究竟并不是由他们自己自由决定。

【《散曲》是《杂剧》的蜕化变质】 作者觉得，对于《散曲》估计偏高，批判不够，是过去学术界普遍的倾向。其主要原因，是由于误视《散曲》为由民间歌曲直接发展而来，因重视民间也就重视了《散曲》。有人说：

> "《散曲》是元代以来的民间歌曲的总称。唐、宋词原来也是民间的歌曲，惟到了五代及北宋，已成了贵族的乐歌，到了南宋，已是僵化了的东西，于是《散曲》起而代之，大流行于元代；还是活泼泼的民间之物。"❶

实际上，从现存的《散曲》歌词看来，《散曲》并不能说是"民间歌曲"，它早已不能说是"活泼泼的民间之物"了。有人说：

> "《散曲》是人民结合当时的城市生活在民间音乐基础之上创造出来的抒情歌曲的新形式。"❷

把《散曲》视为从"民间音乐的基础之上"产生，虽然总可说得过去——因为任何歌曲形式，归根到底，或直接，或间接，总有着它的民间基础，但说它是"创造出来的""新形式"，就很成问题了。因为，《散曲》的歌词和套曲形式，以及它所用到的曲牌，都和《杂剧》相同。若把《散曲》视为"创造出来的""新形式"，则很容易把人引入这样的推想：《散曲》是创造，《杂剧》是吸收了《散曲》的经验；《散曲》在前，《杂剧》在后；《散曲》之吸取民间音乐的经验比较直接，《杂剧》中间的民间音乐经验，是通过了《散曲》而间接获得。这无论如

❶郑振铎《中国俗文学史》。　❷廖辅叔《中国古代音乐史》。

何，是说不通的。实际上，民间歌曲和《散曲》的关系是非常间接而疏远的；民间歌曲和《杂剧》的关系，倒是相当直接而密切的。其关系大致可以下列形式来表示：

宋元民间歌曲——→宋元《杂剧》和《诸宫调》——→宋元《散曲》。

有不少事实，可据以证明上述的关系。第一，由《杂剧》到《散曲》中所用曲》，在内容上，是对民间生活的逐步脱离，在风格上，是民间气息的由浓而淡，在表达形式上是由通俗而文雅。第二，元初人在《散的曲牌，都是金代董解元在他的《西厢记》中早已用过的曲牌；所以，《散曲》曲牌，并不是元人新创。第三，元代初期《散曲》作家中，很多同时是《杂剧》作家，而真正代表那时候《散曲》的成就的，却正是那些《杂剧》作家，如关汉卿、白朴、马致远等的作品。他们化了较大的力量写《杂剧》，而仅以写《散曲》为余兴，为消遣。从这可以看出，元代《散曲》从一开始就是从《杂剧》里派生出来，并不是异军突起。第四，从第一期到第三期，专写《散曲》的作家，在和《杂剧》作家的比例上逐渐升高。《散曲》作家的人数，在第一期中占34.1%，在第二期中占58.1%，在第三期中占73.8%。《散曲》发展的盛势是随伴着《杂剧》发展的衰势而俱来。可见，《散曲》不是《杂剧》的先声，而是《杂剧》的余波；它不是一种新兴形式而是对已有形式的一种模仿。所以，可以说，它是《杂剧》的一种蜕化变质。

举元睢景臣（1302年左右在世）作词的北商调《黄莺儿》套——《寓僧舍》为例（曲例31）：

曲例31

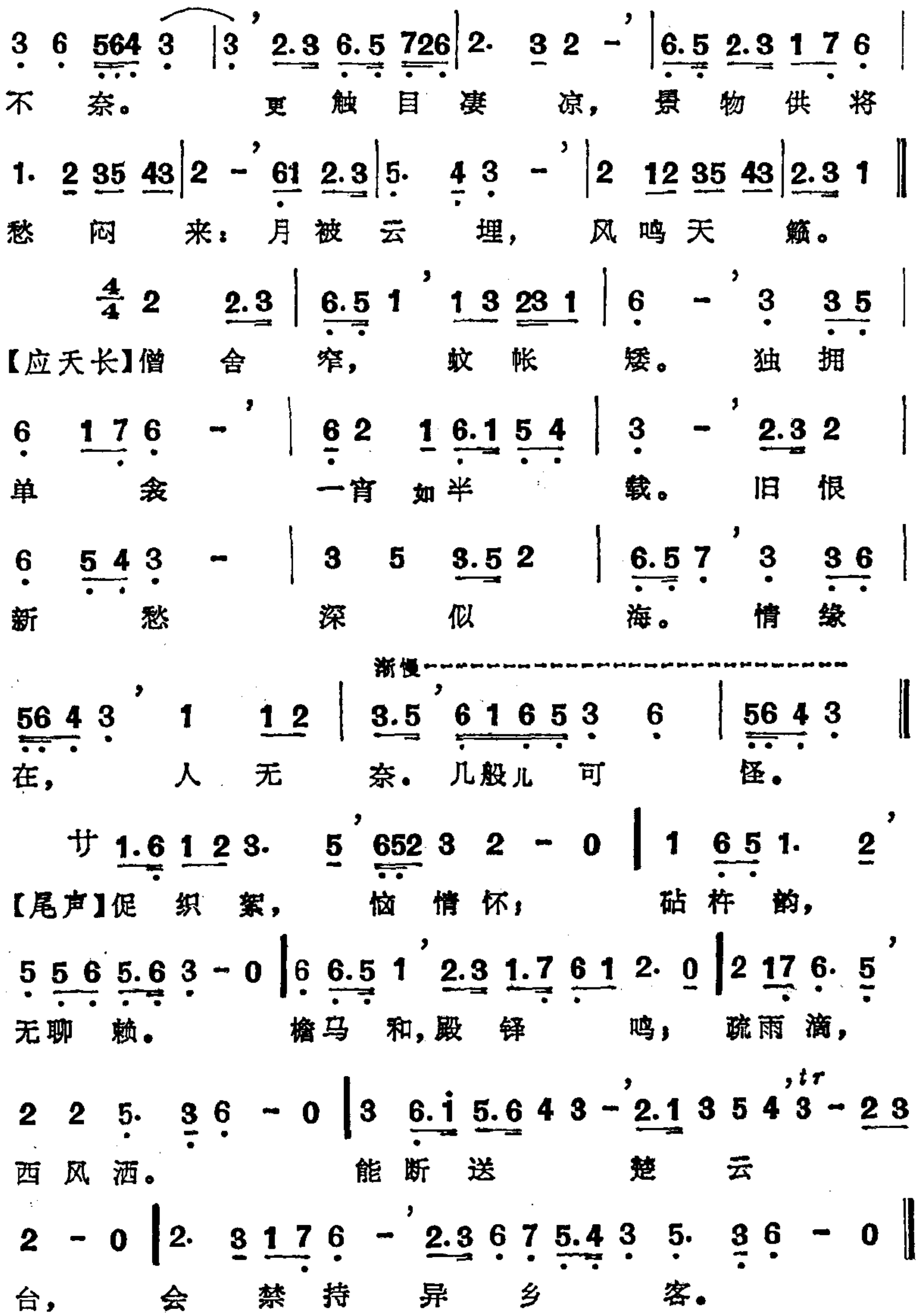
寓僧舍

元 睢景臣《黄莺儿》套❶词

《九宫大成北词宫谱》 曲



❶本套乐谱分散在《九宫大成北词宫谱》卷五九"商角调"只曲之中；兹据元杨朝英辑《朝野新声太平乐府》卷七所载套数形式重新编排。


不奈。更触目凄凉，景物供将
愁闷来：月被云埋，风鸣天籁。
【应天长】僧舍窄，蚊帐矮。独拥
单衾一宵如半载。旧恨
新愁深似海。情缘
渐慢
在，人无奈。几般儿可怪。
【尾声】促织案，恼情怀；砧杵韵，
无聊赖。檐马和，殿铎鸣；疏雨滴，
西风洒。能断送楚云
台，会禁持异乡客。

睢景臣另有般涉调《哨遍》套，写《高祖还乡》，道出了被压迫农民对封建社会最高统治者的反感，是一篇新奇突出的讽刺性佳作，可惜乐谱失传，仅存歌词。

【元代《散曲》的用处】 第一，从今天存有乐谱的《散曲》看来，虽然糟粕很多，精华很少，从中选择可向群众介绍的好作品，比较困难，但沙里仍然可以淘金，在多数的作品中，仍然可以选取少数好的作品或无害的作品来，在一定的场合中，向一定的听众介绍，而达到一定积极效果。有些套数，即使总的看来，内容偏于消极，但其中仍然会有一二"只曲"，可予利用。第二，在艺术形式上，《散曲》的曲牌，就是《杂剧》的曲牌；现有乐谱的绝大多数《散曲》曲牌，也都可以在现有乐谱的《杂剧》曲牌中间找到。而且，一般说来，若以同一曲牌的《散曲》曲调及其《杂剧》曲调比较，往往可以发现，《散曲》曲调，在艺术性上，远远不如《杂剧》曲调。所以如此，可能是由于《散曲》曲调，应用范围较狭，流行的时间较短，参预的听众较少，其经过艺人们的加工提练，远不如《杂剧》曲调之广、之深。即使如此，《散曲》音乐中仍然有东西可学。譬如，有些曲牌，今天在《杂剧》中已找不到它的乐谱，就不能不参考《散曲》的乐谱。即使两方面都存有乐谱的曲牌，因如上文所述，还存在着同一曲牌在运用中自由变化的问题，所以，《散曲》的音乐，在艺术手法上，仍然有其可供参考、比较的价值。第三，更重要的是，古代理论家，在有关《南北曲》的技术理论中，往往也用《散曲》为其实例。如上文所已讲过的，周德清在四十首"定格"中，曾借某些曲词，指出了"务头"所在。在他用来代表"定格"的四十首词例中，除有少数几段《杂剧》歌词以外，其绝大多数都是《散曲》歌词。因之，后人对"务头"理论的了解，就不能不借助于《散曲》歌词及其曲调。总之，《散曲》比之《杂剧》，无论从内容上或从形式上，虽然有用的东西较少，但

通过批判和选择，仍然可以从它得到一些有用的东西。

当然，若不是为了解决某些特殊的问题而不得不注意«散曲»的话，若仅仅是为了学习«南北曲»一般音乐艺术而希望从«散曲»中间得到一些经验的话，则一般说来，很可以不必到«散曲»中间去多化力气。因为有关«南北曲»的更多的曲牌、更丰富的经验、更全面的知识，内容上更为优秀的作品，是更加完整地存在于元代«杂剧»和后来的«传奇»中间。在这些方面，我们主要应向戏曲音乐的本身去学习，而不必向它经过了蜕化变质的支流去学习。

第二十五章　南　　戏

【元代《南戏》盛行】　《南戏》产生于北宋时期。关于它在元代流传的情形，现存的记载很少。但从某些片段的记载，至少足以说明，《南戏》在元代，仍是在继续流传而且发展之中。

周德清在《中原音韵正语作词起例》中曾说起：

“逐一字调平上去入，必须极力念之，悉如今之搬演南宋《戏文》，唱念声腔。……南宋都杭，吴兴与切邻，故其《戏文》如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵。”

可见，宋代《南戏》，到元代中叶，仍在搬演；《乐昌分镜》等宋代《南戏》的唱法，是为其时南方的人们所熟知的。当时都市妓女，也有以唱《南戏》著名的。夏庭芝《青楼集》中曾提到龙楼景、丹墀秀二人，说他们“专工《南戏》。”

关于元代《南戏》的剧本，据中国科学院文学研究所《中国文学史》编者的统计是：

有完整剧本传到今天的	16种
在戏曲文献中存有片段曲文的	119种
仅留下剧本名目的	33种
合　　计	168种

接着编者作如下的估计：

“根据这些不算完备的统计，元代《南戏》剧本至少在一百六十八本以上。九十余年中，《南戏》作为一个地方性的剧种，竟有这么多的剧本，不能不说是一个创作的繁荣时代。”

«录鬼簿»曾提到三位元代的«南戏»作者：在第二期中，有沈和、范居中；在第三期中有萧德祥。关于这三人，«录鬼簿»说：

> 沈和，"字和甫，杭州人。……以南北合腔，自和甫始。"
> 范居中，"杭州人。……有乐府及南北腔行于世"。
> 萧德祥，"杭州人。……又有«南曲»戏文等。"

«录鬼簿»作者锺嗣成，是大梁（河南开封）人，他所著录的，主要是«杂剧»作者，对«南戏»作者，他不过附带提到，不能视为全面。

明初叶子奇作«草木子»，他在卷四中说，"俳优戏文，始于«王魁»。……其后元朝尚盛行。及当乱，北«院本»（指«杂剧»）特盛，«南戏»遂绝。"

所谓"«南戏»遂绝"，可能仅就作者所见的某些地区的暂时情形而言。«南戏»非但未必真"绝"，而且«琵琶记»等«南戏»的有名作品，正是产生于叶氏所指的元、明之间。但叶氏所说，«南戏»"在元代尚盛行，"则可能是符合当时南方的实际情形的。

【在困难环境中发展】 明徐渭（1521—1593）在«南词叙录»里说：

> "其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。元初，北方«杂剧»流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而«南戏»亦衰。顺帝朝（1333—1368），忽又亲南而疎北，作者蝟兴，语多鄙下，不若北之有名人题詠也。"

这段文字，说出了三个要点：第一，«南戏»虽在元代盛行，但长期遭到封建文人的鄙视。第二，北方«杂剧»的南传，对«南戏»的发展起出不利的影响。第三，到了元朝末期，其统治地位在南方逐渐动摇，«杂剧»在南方的支配力量随之减弱。就在此时，«南戏»因得到

南方人民的支持，而又有了进一步上升发展的机会。

《南戏》在元代，是在相当困难的环境中间坚持其发展的趋向的。其前后遭遇是和当时的政治形势密切相关。元代统治阶级特别歧视"南人"，对南方地区长期进行着特别残酷的政治压迫和军事镇压；在这样的形势之下，反映南方人民生活的《南戏》，也就受到无形的摧残。同时，元代统治者爱好《杂剧》，而并不爱好《南戏》。明朱有燉有一首《元宫词》说：

> "江南名妓号穿针，　　贡入天家抵万金。
> 莫向人前唱《南曲》，　　内中都是北方音。"
>
> ——清钱谦益《列朝诗集》。

正反映了这种情形。统治者不爱好《南戏》，也影响到很多封建文人对于《南戏》的看法。《南戏》得不到文人的关心。它丰富的经验，很少见于当时的著录；它虽有剧本，却很少得到当时书面的传播，它虽有音乐，却很少得到及时的保存。它只能在自流的状态中，靠着吃不饱、穿不暖的广大劳动人民的努力，在极困难的环境中，缓慢地发展下去。元朝末年，随着统治力量的衰退，一部分文人从统治者的思想中间解放出来。他们中间渐渐有人参加《南戏》剧本的创作，而且也有人把他们所已掌握的《杂剧》的创作经验运用出来，以之丰富《南戏》的创作。元末《拜月亭》、《琵琶记》等《南戏》名作的产生，正标志着元明之间《南戏》新发展的转折点。

【元代《南戏》乐谱的保存情况】 根据现有资料，作《元南戏现存乐谱一览表》如下：

元《南戏》现存乐谱一览表

剧名、词作者、出数、曲数

出名❶、牌名、首句　　现存乐谱出处

《拜月亭》❷，相传元施惠作；存全出29出，单见另曲52曲。

《世隆自叙》(《月亭》)另曲:	
*❸《缑山月》,"守正处寒庐"	《九宫》·三〇·3
《兄妹自叙》(《月亭》)另曲:	
*《月上海棠》,"君子儒"	《九宫》·二·31
《兄妹筹咨》另曲:	
*《玉芙蓉》,"胸中书,富五车"	《九宫》·三一·2
*《刷子序》,"书斋数椽"	《九宫》·三一·23
*《前腔》,"难服"	《九宫》·三一·23
《挢奔》(全)	《拜月》❹,《异同》❺
《形捕》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《赵皮鞋》,"我是巡警官"	《九宫》·二五·10
《大斋郎》,"我是狂秀才"	《九宫》·三·5
《恤刑儿》,"你十三"	《九宫》·一一·10
*《柳絮飞》,"一军人尽行诛戮"	《九宫》·三七·20
《神护》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
*《旋风子》,"祥云缥渺"(词见《月亭》本《兴福遇隆》出)	《九宫》·六二·9

❶有全出乐谱者，其出名从流行曲谱所定；无全出乐谱者，其出名依剧词本所定。❷本表中的《拜月亭》，凡不注明歌词出处者，其歌词均见明容与堂刊本李卓吾《批评幽闺记》；注明"《月亭》"者，其歌词不见李评本，仅见明世德堂刊本《重订月亭记》。❸*表示单见的另曲，就是不见于现存全出曲谱者。❹殷溎深传《拜月亭曲谱》，1921年上海朝记书庄印；简称《拜月》。❺《异同集》，1909年听涛主人编，抄本，中国音乐研究所藏；简称《异同》。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《好花儿》,"寻不见"	《九宫》·一一·10
《义拯》,《结盟》(全)	《纳》正三,《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《章台柳》,"我将冤苦陈"	《九宫》·二四·18
《醉娘子》,"我听言此情"	《九宫》·二四·19
《前腔》,"死重生"	《九宫》·二四·19
《雁过南楼》,"此间难容汝身"	《九宫》·二四·20
《山麻秸》,"你去渡关津"	《九宫》·二四·13
《前腔》,"兄长言极明论"	《九宫》·二四·13
《少不知愁》另曲:	
*《锦缠道》,"髻云堆"	《九宫》·三一·8
*《朱奴儿》,"春名苑奇葩异卉"	《九宫》·三一·10
《大话》(全)	《拜月》,《异同》
《上山》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《醉罗歌》,"那日那日离都下"	《九宫》·四·7
《绿林寄迹》另曲:	
*《不漏水车子》,"告壮士休怒嗔"	《九宫》·一一·19
《奉使临番》另曲:	
*《丞相贤》,"弯弓驰骑射双雕"	《九宫》·二五·9
*《番鼓儿》,"为塞北"	《九宫》·三·22
*《双鼓儿》,"军情紧急"	《九宫》·四四·5
*《东风第一枝》,"宫日添长"	《九宫》·一七·3
*《催拍》,"受君恩身居从班"	《九宫》·一八·7
《士女随迁》(全)包含以下二曲:	
*《薄媚衮》,"听人报军马近城"	《九宫》·二五·19
*《前腔》,"惟闻得,听街坊巷陌"	《九宫》·二五·19
《问喽》,《门楼》(全)	《拜月》,《异同》

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《走雨》(全)	《纳》正三，《拜月》，《异同》
本出另曲：	
《渔家傲》，"天不念去国愁人最惨凄"	《九宫》·一〇·35
《擂破地锦花》，"绣鞋儿分不得帮和底"	《九宫》·一〇·37
《麻婆子》，"路途路途行不惯"	《九宫》·一〇·37
《冒雨》，《出关》(全)	《纳》正三，《拜月》，《异同》
本出另曲：	
《人月圆》，"途路里，奔走流民拥"	《九宫》·一八·4
《前腔》，"军马来，四野如铁桶"	《九宫》·一八·4
《番落回军》另曲：	
*《番竹马》，"喊杀漫山漫野"	《九宫》·一八·28
《冲散》(全)	《拜月》，《异同》
本出另曲：	
《满江红》，"身遭兵火"	《九宫》·三一·41
《东瓯令》，"心如醉，泪交流"	《九宫》·四九·31
《望梅花》，"叫的我不绝口"	《九宫》·三·54
《满江红》，"大喊一声过"	《九宫》·三一·41
《兰母惊散》(《月亭》)另曲：	
*《误佳期》，"泪染胸襟湿"	《九宫》·三·46
《兄妹失散》(月亭)另曲：	
*《浆水令》，"过深山林鸟转音"	《九宫》·三·29
《踏伞》(全)	《纳》正三，《拜月》，《异同》
本出另曲：	
《金莲子》，"古今愁"	《九宫》·四九·28
《扑灯蛾》，"自亲妹不见影"	《九宫》·一〇·26
《路铃》(全)	《拜月》，《异同》
本出另曲：	
《普天乐》，"叫得我气全无"	《九宫》·三一·4

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《小桃红》,"大道上难前去"	《九宫》·三一·44
《水仙子》,"眼又昏"	《九宫》·七〇·33
《前腔》,"观模样"	《九宫》·七〇·34
《刮地风》,"举止与孩儿不甚争"	《九宫》·七〇·35
《捉获》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《山坡羊》,"翠巍巍云山一带"	《九宫》·五七·27
《水红花》,"忆昔歌舞宴楼台"	《九宫》·五七·29
*《梧桐叶》,"徙黎民,迁臣宰"	《九宫》·五七·35
《念佛子》,"穷秀才,夫妇和"	《九宫》·一一·1
《前腔》,"区区山行路宿"	《九宫》·一一·1
*《前腔》,"苦不苦"	《九宫》·一一·1
《前腔》,"告饶恕"	《九宫》·一一·2
《虎寨》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《梁州赚》,"与我留人"	《九宫》·七一·30
《前腔》,"降阶释缚扶将起"	《九宫》·七一·30
《耍鲍老》,"朝廷当时巡捕急"	《九宫》·七〇·17
《鲍老催》,"酒浮嫩醅"	《九宫》·七〇·15
《耍鲍老》,"你儒业祖传袭"	《九宫》·七〇·18
《鲍老催》,"告辞去急"	《九宫》·七〇·16
《子母途穷》另曲:	
*《三叠排歌》,"前路梗,行步生"	《九宫》·七七·12
《招商》(全)	《异同》
《串戏》,《招串》(全)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《降黄龙》,"宦室门楣"	《九宫》·七〇·36
*《前腔》,"何劳"	《九宫》·七〇·37

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
«太平令»,"曲径迢遥"	«九宫»·一一·13
«三句儿煞»,"恩情怎比闲花草"	«九宫»·七一·31
«和戎还朝»(全)包含下列二曲:	
«三棒鼓»,"一鞭行色望南京"	«九宫»·六三·43
«前腔»,"远闻军马犯边城"	«九宫»·六三·43
«会赦更新»另曲:	
*«排歌»,"休戈甲"	«九宫»·二四·35
«请医»(全)	«拜月»,«异同»
«离鸾»,«驿会»(全)	«拜月»,«异同»
本出另曲:	
«五供养»,"别来久矣"	«九宫»·一·11
«尹令»,"那时又无倚仗"	«九宫»·三·51
«豆叶黄»,"你一身眼下"	«九宫»·三·37
«三月海棠»,"你自想"	«九宫»·二·32
«五韵美»,"意儿里想"	«九宫»·三·4
«么令»,"你是娘生父母养"	«九宫»·三·41
«金梧桐»,"这厮忒倚官"	«九宫»·五七·39
«抱恙离鸾»另曲:	
«三登乐»,"世乱人荒"	«九宫»·四八·5
«驿会»,«后驿会»(全)	«纳»正三,«拜月»,«异同»
本出另曲:	
«灞陵桥»,"马儿行又急"	«九宫»·六三·17
«销金帐»,"黄昏悄悄"	«九宫»·六三·26
«前腔»,"五更又催"	«九宫»·六三·27
«思园春»,"久阻尊颜想念勤"	«九宫»·九·9
«福马郎»,"那日风寒雨又紧"	«九宫»·一一·10
«越恁好»,"办集船只"	«九宫»·一〇·19
«皇华悲遇»另曲:	

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《蛮江令》,"烦恼都历遍"	《九宫》·三·12
*《凉草虫》,"劲风寒四合"	《九宫》·三·13
*《罗带儿》,"妾身本宦族"	《九宫》·五一·49
*《灞陵桥》,"马儿行较疾"	《九宫》·六三·17
《逆旅萧条》另曲:	
*《十样锦》,"姻缘将谓是五百年眷属"	《九宫》·四·38
《访兄》,《店会》(全)	《纳》补一,《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《孤飞雁》,"圣恩诏旨从天降"	《九宫》·五〇·26
《惜黄花》,"中都路是本乡"	《九宫》·三·62
《太平家宴》另曲:	
*《传言玉女》,"得睹天颜"	《九宫》·六九·9
*《玉漏迟序》,"得宠念辱"	《九宫》·七一·2
*《前腔》,"轰雷战鼓"	《九宫》·七一·2
*《扑灯蛾》,"到行朝汴梁"	《九宫》·一〇·26
《英雄应辟》另曲:	
*《感亭秋》,"短亭长亭"	《九宫》·三·64
*《前腔》,"香醪待饮何处觅"	《九宫》·三·64
《拜月》,《双拜》(全)	《纳》正三,《拜月》
本出另曲:	
《二郎神慢》,"拜新月"	《九宫》·五七·3
《莺集御林转》,"听说罢姓名家乡"	《九宫》·五八·17
《尚遶梁煞》,"自从别后音书绝"	《九宫》·五七·50
《姊妹论思》另曲:	
*《秋蕊香》,"半载萦,牵方寸"	《九宫》·六二·3
*《南枝映水清》,"从别后渡孟津"	《九宫》·六四·18
*《前腔》,"一回价暗自付"	《九宫》·六四·19
《遣媒》(全)	《拜月》,《异同》

剧名、词作者、出数、曲数

出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《王府选婿》(《月亭》)另曲:	
*《沉醉东风》,"向招贴黄旗影里"	《九宫》·三·49
《官媒送鞭》(《月亭》)另曲:	
*《归朝欢》,"朝廷旨"	《九宫》·七〇·13
《递鞭》(会)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《集贤宾》,"途中见时难厮守"	《九宫》·五七·5
《回话》(会)	《拜月》,《异同》
《请宴》(会)	《拜月》,《异同》
《双逢》(会)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《山坡里羊》,"那日因遭兵燹"	《九宫》·五七·24
《前腔》,"佩德衔恩非浅"	《九宫》·五七·24
《五更转》,"你望故人,如天远"	《九宫》·五〇·29
《双圆》,《月圆》(会)	《拜月》,《异同》
本出另曲:	
《恋芳春》,"宝马骄嘶"	《九宫》·四八·4
*《道和排歌》,"吾年老,雪满颠"	《九宫》·七八·3
《金钱花》,"翰林史笔如椽"	《九宫》·五〇·20
《成亲团圆》(《月亭》)另曲:	
*《杏花天》,"曲江赐罢琼林宴"	《九宫》·二三·3
*《团圆旋》,"谢皇恩"	《九宫》·七一·29
《拜月亭》另曲,出目、歌词待考:	
*《紫苏丸》,"侯门宴饮来催赴"	《九宫》·一·2
*《五般宜》,"他为你昼忘餐,夜无眠"	《九宫》·二四·10
*《江头送别》,"天台路,当日里"	《九宫》·二四·18
*《斗黑麻》,"古拙汉,村情性"	《九宫》·二四·27
*《丞相贤》,"青包巾上野花儿插"	《九宫》·二五·9

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《本调赚》,"若说武人"	《九宫》·二五·28
*《二集排歌》,"文官状元"	《九宫》·二六·13
《琵琶记》❶,元高明作;存全出49出,单见另曲11曲。	
《称庆》(全)	《纳》正一,《琵琶》❷,《异同》
本出另曲:	
《宝鼎现》,"小门深巷,春到芳草"	《九宫》·六二·1
《醉翁子》,"回首,叹瞬息乌飞兔走"	《九宫》·三·35
《有结果煞》,"山青水绿还依旧"	《九宫》·三·67
《规奴》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《雁儿舞》,"深院重重"	《九宫》·三·18
《祝英台近》,"绿成阴,红似雨"	《九宫》·二三·2
《逼试》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《一剪梅》,"浪暖桃香欲花鱼"	《九宫》·四八·6
《宜春令》,"相邻并,相依倚"	《九宫》·四九·34
《前腔》,"时光短,雪鬓催"	《九宫》·四九·34
《前腔》,"娘年老,八十余"	《九宫》·四九·34
《绣带儿》,"亲年老,光阴有几"	《九宫》·四九·36
《前腔》,"你休迷"	《九宫》·四九·36
《太师引》,"他意儿难提起"	《九宫》·四九·39
《分别》,《嘱别》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《谒金门》,"春梦断"	《九宫》·一·10
《忒忒令》,"你读书思量做状元"	《九宫》·三·47

❶本剧歌词,绝大部分与容与堂刊本李卓吾批评《琵琶记》相同,不另注出处;其歌词不见李评本,仅见"元本《蔡伯喈琵琶记》者,注明"《蔡伯喈》"。 ❷殷溎深传《琵琶记曲谱》,1921年上海朝记书庄印。

剧名、调作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《腊梅花》,"孩儿出去"	《九宫》·三·14
《园林好》,"儿今去,爹妈休得要意悬"	《九宫》·二·30
《前腔》,"我孩儿不须挂牵"	《九宫》·二·31
《五供养》,"公公可怜"	《九宫》·三·42
《玉娇枝》,"双亲衰倦"	《九宫》·三·39
《南浦》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《尾犯引》,"懊恨别离轻"	《九宫》·九·4
《尾犯序》,"何曾想着那功名"	《九宫》·一〇·10
《前腔》,"儒衣才换青"	《九宫》·一〇·11
《训女》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
*《字字双》,"我做媒婆甚妖娆"	《九宫》·六三·39
《花心动》,"幽闺深沉"	《九宫》·一·9
《三嘱咐》,"看待父母心,婚姻事"	《九宫》·三·29
《登程》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《满庭芳》,"飞絮沾衣"	《九宫》·九·12
《情未断煞》,"向人家忙投奔"	《九宫》·三·67
《选士》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《赏宫花》,"槐花正黄"	《九宫》·七〇·33
《清江引》,"长安富贵真罕有"	《九宫》·六三·46
《梳妆》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《破齐阵》,"翠减祥鸾罗幌"	《九宫》·三〇·4
《坠马》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	

剧名、词作者、出数、曲数 　出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《哭岐婆》，"洛阳富贵"	《九宫》·四三·25
*《五供养》，"文章过晁董"	《九宫》·三·43
《山花子》，"玳筵开处游人拥"	《九宫》·一〇·1
《大和佛》，"宝篆沉烟香喷浓"	《九宫》·一〇·3
《舞霓裳》，"愿取群贤尽贞忠"	《九宫》·一〇·4
《意不尽》，"今宵添上繁华梦"	《九宫》·一一·24
《饥荒》(全)	《纳》正一，《琵琶》，《异同》
本出另曲：	
《忆秦娥》，"长吁气"	《九宫》·五六·2
《金络索》，"区区一个儿"	《九宫》·五八·47
《招婿》(全)	《琵琶》，《异同》
本出另曲：	
*《醉太平》，"张家李家都来唤我"(《蔡伯喈》)	《九宫》·三一·19
《琐窗郎》，"吾家一女娉婷"	《九宫》·五一·12
《议婚》(全)	《琵琶》，《异同》
本出另曲：	
《高阳台》，"梦绕亲帏"	《九宫》·五六·3
《前腔》，"当时轻散离别"	《九宫》·五六·3
《相怒》(全)	《琵琶》，《异同》
本出另曲：	
《雁过沙》，"听伊说教人怒起"	《九宫》·三一·34
*《前腔》，"媒婆告相公知"	《九宫》·三一·34
《前腔》，"恩官且听咨启"	《九宫》·三一·35
《前腔》，"他原来要奔丹墀"	《九宫》·三一·35
《愁配》(全)	《纳》补一，《琵琶》，《异同》
本出另曲：	
《剔银灯》，"忒过分爹行所为"	《九宫》·一〇·36
《桂枝香》，"书生愚见"	《九宫》·二·17

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《大迓鼓》，"姻缘虽在天"	《九宫》·五〇·23
《陈情》，《辞朝》(全)	《纳》正一，《琵琶》，《异同》
本出另曲:	
(北)《点绛唇》，"夜色将阑"	《九宫》·五·4
(北)《混江龙》，"官居宫苑"	《九宫》·五·7
《点绛唇》，"月淡星稀"	《九宫》·六九·2
《入破》，"议郎臣"	《九宫》·二五·20
《破第二》，"重蒙圣恩"	《九宫》·二五·21
《衮第三》，"那更老亲"	《九宫》·二五·21
《歇拍》，"不告父母"	《九宫》·二五·22
《中衮五》，"臣享厚禄"	《九宫》·二五·22
《煞尾》，"他遭遇圣时"	《九宫》·二五·22
《出破》，"若还念臣有微能"	《九宫》·二五·23
《仲仗儿》，"彤庭隐耀"	《九宫》·七〇·31
《归朝欢》，"冤家的"	《九宫》·七〇·13
《关粮》(全)	《纳》补一，《琵琶》，《异同》
本出另曲:	
《吴小四》，"肚又饥，眼又昏"	《九宫》·五七·37
《胡捣练》，"嗟薄命"	《九宫》·一·13
《抢粮》(全)	《琵琶》，《异同》
本出另曲:	
《锁南枝》，"将身赴井泉"	《九宫》·六三·33
《洞仙歌》，"家私没半分"	《九宫》·三一·38
《请郎》(全)	《琵琶》，《异同》
本出另曲:	
《金蕉叶》，"愁多怨多"	《九宫》·二三·3
《三换头》，"名缰利锁"	《九宫》·五〇·28
《花烛》(全)	《琵琶》，《异同》

剧名、词作者、出数、曲数	
出名、牌名、首句	现存乐谱出处
本出另曲:	
*《女冠子》,"马蹄笃速"	《九宫》·六九·6
《滴溜子》,"漫说道姻缘事"	《九宫》·七〇·21
《鲍老催》,"翠眉浸蹙"	《九宫》·七〇·15
《双声子》,"郎多福"	《九宫》·七〇·26
《吃饭》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
*《玉井莲》,"忍饥担饿"(《蔡伯喈》)	《九宫》·六二·6
《薄倖》,"野旷原空"	《九宫》·四八·7
《罗鼓令》,"如今我试猜"	《九宫》·五一·46
《吃糠》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《山坡羊》,"乱荒荒"	《九宫》·五七·26
《前腔》,"滴溜溜"	《九宫》·五七·27
《孝顺儿》,"呕得我肝肠痛"	《九宫》·六四·14
《前腔》,"糠和米"	《九宫》·六四·15
《雁过沙》,"他沉沉向冥途"	《九宫》·三一·33
《赏荷》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
*《一枝花》,"闲庭槐影转"	《九宫》·四八·3
《满江红》,"嫩绿池塘"	《九宫》·四八·4
《烧夜香》,"楼台倒影入池塘"	《九宫》·五〇·7
《梁州新郎》,"新篁池阁"	《九宫》·五一·7
《前腔》,"蔷薇帘箔"	《九宫》·五一·7
《节节高》,"涟漪戏彩鸳"	《九宫》·四九·19
《尚按节拍煞》,"光阴迅速如飞电"	《九宫》·五〇·54
《汤药》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	

剧名、词作者、出数、曲数

出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《霜天晓角》,“难捱怎避”	《九宫》·二三·2
《征胡兵》,“羞无半点调药资》	《九宫》·五〇·15
《香遍满》,“你万千愁苦”	《九宫》·五〇·8
《望歌儿》,“我三年谢得你相奉事”	《九宫》·二四·28
*《前腔》,“寻思,一怨你死后谁祭祀”	《九宫》·二四·28
《遗嘱》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《罗帐里坐》,“你艰辛万千”	《九宫》·六三·30
《前腔》,“这中间就里”	《九宫》·六三·31
《前腔》,“公公严命”	《九宫》·六三·31
《思乡》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《喜迁莺》,“终朝思想”	《九宫》·三〇·3
《雁鱼锦》,“思量那日离故乡”	《九宫》·三二·26
《二段》,“思量幼读文章”	《九宫》·三二·27
《三段》,“悲伤”	《九宫》·三二·27
《四段》,“几回梦里忽闻鸡唱”	《九宫》·三二·28
《五段》,“漫悒怏”	《九宫》·三二·28
《剪发》,《剪卖》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《香罗带》,“一从鸾凤分”	《九宫》·五〇·5
*《前腔》,“堪怜愚妇人”	《九宫》·五〇·6
《香柳娘》,“你儿夫曾付托”	《九宫》·五〇·2
《拐儿》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《打球场》,“几年间为拐儿”	《九宫》·四三·26
《一封书》,“一从你去离”	《九宫》·三·8
《造坟》(全)	《琵琶》,《异同》

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
本出另曲:	
《二集五更转》,“把土泥独抱”	《九宫》·五一·52
《好姐姐》,“念奴血染满指”	《九宫》·二·8
《赠装》(全)	《异同》
本出另曲:	
《柳梢青》,“我丈夫出路已多年”	《九宫》·三七·22
《赏秋》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《念奴娇》,“楚天过雨”	《九宫》·四二·1
《念奴娇序》,“长空万里”	《九宫》·四三·17
《前腔》,“孤影”	《九宫》·四三·17
《前腔》,“光莹”	《九宫》·四三·18
《前腔》,“愁听”	《九宫》·四三·18
《古轮台》,“峭寒生”	《九宫》·一〇·25
《前腔》,“闲评”	《九宫》·一〇·25
《尚轻圆煞》,“声哀诉,促织鸣”	《九宫》·一八·41
《描容》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《三仙桥》,“一从他们死后”	《九宫》·五〇·11
《前腔》,“我待画他个庞儿带厚”	《九宫》·五〇·11
《前腔》,“非是奴寻夫远游”	《九宫》·五〇·12
《别坟》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《忆多娇》,“魂渺漠”	《九宫》·二四·26
《盘夫》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《菊花新》,“封书远寄到亲闱”	《九宫》·九·6
《意难忘》,“绿鬓仙郎”	《九宫》·四八·9

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《红衲袄》,"吃的是煮猩唇,烧豹胎"	《九宫》·五〇·49
《前腔》,"穿的是紫罗襕"	《九宫》·五〇·50
《前腔》,"莫不是丈人行性气乖"	《九宫》·五〇·50
《前腔》,"有个人儿在天一涯"	《九宫》·五〇·51
《江头金桂》,"怪得你终朝攧窨"	《九宫》·六四·8
《谏父》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《西地锦》,"好怪吾家门婿"	《九宫》·六九·5
《前腔》,"只道儿夫何意"	《九宫》·六九·5
《狮子序》,"他媳妇虽有之"	《九宫》·七一·4
《太平歌》,"他求科举指望锦衣归"	《九宫》·七一·10
《降黄龙》,"须知非是奴痴迷"	《九宫》·七〇·40
《回话》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《称人心》,"撒呆打堕"	《九宫》·四八·10
《红衫儿》,"你不信我教伊"	《九宫》·五〇·30
《前腔》,"不信道相挜靶"	《九宫》·五〇·31
《醉太平》,"蹉跎,光阴易谢"	《九宫》·三一·18
《途劳》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《月云高》,"路途劳顿"	《九宫》·四·11
《遣使》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《福马郎》,"休说新婚在牛氏宅"	《九宫》·三一·25
《弥陀寺》,《陀寺》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《销金帐》,"听奴诉语"	《九宫》·六三·27
《前腔》,"凡人养子"	《九宫》·六三·28

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《前腔》,"儿行几步"	《九宫》·六三·28
《前腔》,"儿还念父母"	《九宫》·六三·29
《遗像》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《秋夜月》,"在途路历尽多辛苦"	《九宫》·四九·26
《古江儿水》,"如来证明"	《九宫》·二·4
《廊会》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《十二时》,"心事无靠托"	《九宫》·五六·5
《啄木鹂》,"错中错,讹上讹"	《九宫》·七一·15
《题真》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《醉扶归》,"我有缘结发曾与共"	《九宫》·二·29
《书馆》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《鹊桥仙》,"披香侍宴"	《九宫》·一·1
《太师令》,"细端相"	《九宫》·五一·1
《锦缠儿》,"你说得好笑"	《九宫》·二四·25
《竹马儿赚》,"听得闹炒"	《九宫》·二五·29
《前腔》,"从别后遭水旱"	《九宫》·二五·30
《山桃红》,"亲邕不孝"	《九宫》·二六·4
《扫松》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《虞美人》,"青山今古何时了"	《九宫》·四八·5
《步步娇》,"涉水登山多劳苦"	《九宫》·二·1
《急三枪》,"你如今疾忙去"	《九宫》·三·3
《别丈》(全)	《纳》正一,《琵琶》,《异同》
本出另曲:	

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《女冠子》,"相公只虑多娇女"	《九宫》·五〇·25
《一撮棹》,"宽心等"	《九宫》·三一·39
《行路》❶(全)	《九宫》·卷六三
由下例诸曲组成:	
*《朝元令》,"晨星在天"	《九宫》·六三·5
*《前腔》,"凛凛风吹雪片"	《九宫》·六三·5
*《前腔》,"念我深闺娇养"	《九宫》·六三·6
*《前腔》,"好向程途催趱"	《九宫》·六三·6
《李回》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《风帖儿》,"瞒得陈留逃一个故老"	《九宫》·三一·48
《余恨》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《梅花引》,"伤心满目故人疏"	《九宫》·四二·3
《五韵子》,"孩儿相误"	《九宫》·四·55
《旌奖》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《六么令》,"心慌步紧"	《九宫》·三·41
《荆钗记》❷,元柯丹丘作;存全出55出,单见另曲18曲。	
《家门》,《前家门》(全)	《异同》
《讲书》(全)	《异同》
本出另曲:	
《玉芙蓉》,"家私虽富足"	《九宫》·三一·2

---

❶此出歌词不见于李评《琵琶记》和元本《蔡伯喈琵琶记》,仅见于明凌濛初辑《南音三籁》"戏曲下"及程明善辑《啸余谱》(有1619年序)卷九。二书均标出出名——"《行路》"。《南音三籁》云:"此套旧本《琵琶记》有之",当有所据。其曲调仅见于《九宫大成南词宫谱》,不见于其他曲谱。　❷本剧歌词大部分同明刊本屠赤水批评《荆钗记》;有一部分同明刊本《王状元荆钗记》;另有一部分不见二书,其出处待考。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《眉寿》(全)	《琵琶》,《异同》
本出另曲:	
《腊梅花》,“奴奴体儿多嫋娜”	《九宫》·三·14
《真珠帘》,“南极耿耿祥光灿”	《九宫》·六二·2
《堂试》(全)	《异同》
本出另曲:	
《凭栏人》,“六经惭负管窥天”	《九宫》·二三·4
《红衲袄》,“古人君所以贤”	《九宫》·五〇·49
《托亲》(全)	《异同》
本出另曲:	
《荷叶鱼儿》,“春雨新收”	《九宫》·三六·4
《议亲》(全)	《纳》续四,《道和》❶,《异同》
本出另曲:	
《黄莺儿》,“半世守孤灯”	《九宫》·五七·10
*《簇御林》,“亲师范,近友朋”	《九宫》·五七·12
《前央媒》(全)	《异同》
闹钗(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《秦子花》,“论荆钗名本轻微”	《九宫》·四九·21
《驻马厅》,“巧语花言”	《九宫》·一〇·8
《绣房》(全)	《纳》续四,《道和》,《异同》
本出另曲:	
《恋芳春》,“宝篆香消”	《九宫》·四八·4
《一江风》,“绣房中”	《九宫》·四九·6
《太平令》,“豪门议亲”	《九宫》·一一·13
“家私迭等”	《九宫》·四九·8

❶苏州《道和俱乐部》编《道和曲谱》,1922。

剧名、词作者、出数、曲数

出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《前腔》,"他有雕鞍金镫"	《九宫》·四九·8
《前腔》,"你爹娘俱已应承"	《九宫》·四九·9
《前腔》,"做媒的个个夸能"	《九宫》·四九·9
《前逼》,《前逼嫁》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《青歌儿》,"只因我女娇媚"	《九宫》·二·6
《锁南枝》,"休发怒,免心焦"	《九宫》·六三·32
《四换头》,"贼泼贱闭嘴"	《九宫》·三·61
《别祠》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《斗黑麻》,"自古姻缘事非偶然"	《九宫》·二四·27
《送亲》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《琐窗寒》,"这门亲非我贪婪"	《九宫》·四九·41
*《花心动》,"适逢匆匆"	《九宫》·一·8
《遣仆》(全)	《道和》,《异同》
《迎请》❶另曲:	
*《绣衣郎》,"半生在陋巷幽栖"	《九宫》·四九·42
*《前腔》,"黄河尚有澄清日"	《九宫》·四九·43
《回门》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《降黄龙》,"草舍茅檐"	《九宫》·七〇·37
《前腔》,"淹淹"	《九宫》·七〇·37
《黄龙衮》,"休将别泪弹"	《九宫》·七〇·41
《临江仙》,"渡水登山要仔细"	《九宫》·四八·1
*《金钱花》,"旦夕祝告苍天"	《九宫》·五〇·20

❶出名见屠赤水批评《荆钗记》,明刊本。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《赴试》,《登程》(全)	《纳》补一,《异同》
本出另曲:	
*《水底鱼儿》,"天下贤良"	《九宫》·二五·8
《考试》(全)	《异同》
本出另曲:	
*《风检才》,"举子读书大贤"	《九宫》·五〇·21
*《步蟾宫》,"胸中豪气冲牛斗❶"	《九宫》·四八·12
《闺念》,《梳妆》(全)	《纳》续四,《异同》
《游街》(全)	《异同》
《参相》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《贺圣朝》,"几年执掌朝纲"	《九宫》·六二·32
《前发书》(全)	《异同》
《改书》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
*《刘泼帽》,"念我到此求科举"	《九宫》·四九·32
*《清江引》,"求名来迷"	《九宫》·六三·47
《前拆》,《前拆书》(全)	《纳》补一,《异同》
本出另曲:	
*《女临江》,"凭栏极目天涯远"	《九宫》·四八·15
《二集傍妆台》,"意悬悬"	《九宫》·四·31
《不是路》,"渡口离船"	《九宫》·三·65
《后决媒》(全)	《异同》
《后家门》(全)	《异同》
《大逼》,《后逼》,《后逼嫁》(全)	《纳》补一,《道和》,《异同》
本出另曲:	

❶此词仅见明刊本《原本王状元荆钗记》第十七出。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《五更转》，"心痛苦"	《九宫》·五〇·29
《料帐》❶（全）	《异同》
《陛见》❷（全）	《异同》
《祭河》（全）	《异同》
《投江》（全）	《道和》，《异同》
本出另曲：	
《梧叶儿》，"遭折挫，受禁持"	《九宫》·五七·44
《捞救》（全）	《道和》，《异同》
《别任》❶（全）	《纳》补一，《道和》，《异同》
本出另曲：	
《白练序》，"吾兄免自焦"	《九宫》·三一·20
《倾杯赚》，"限期已到"	《九宫》·三一·52
《前腔》，"愿赤心保国安民"	《九宫》·三一·53
《红芍药》，"切齿恨奸臣"	《九宫》·五〇·35
《思乡》，《忆母》（全）	《纳》续四，《异同》
《拾鞋》（全）❸	《异同》
《哭鞋》（全）❹	《异同》
本出另曲：	
《山坡羊》，"撇得我不尴不尬"	《九宫》·五七·25
《前腔》，"不念我年华高迈"	《九宫》·五七·26
《忆虎序》，"当初娶汝"	《九宫》·二六·5
《前腔》，"我当初嫁汝"	《九宫》·二六·6
《脱冒》（全）	《道和》，《异同》
本出另曲：	
《惩麻郎》，"我告你局骗人财礼"	《九宫》·四九·14

❶本出歌词仅见《原本王状元荆钗记》。　❷歌词出处待考。　❸部分歌词见《原本王状元荆钗记》第三十出；部分歌词，出处待考。　❹歌词见《原本王状元荆钗记》第三十出及第三十一出。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》，“这事情天知地知”	《九宫》·四九·14
《女祭》(全)	《纳》续四，《道和》，《异同》
《相思引》，“柳拂征衣露未央”	《九宫》·三六·6
《绵搭絮》，“寻踪觅迹到江边”	《九宫》·二四·3
《见娘》(全)	《纳》补一，《道和》，《异同》
本出另曲：	
《刮鼓令》，“从别后到京”	《九宫》·五〇·17
《前腔》，“心中自三省”	《九宫》·五〇·18
《前腔》，“当初待起程”	《九宫》·五〇·18
《江儿水》，“一纸亲书附”	《九宫》·二·8
《发书》，《后发书》(全)	《纳》续四，《异同》
本出另曲：	
《渔家灯》，“若提起旧日根芽”	《九宫》·一一·9
《梅岭》(全)	《道和》，《异同》
本出另曲：	
《临江梅》，“客梦悠悠鸡唤醒”	《九宫》·四八·14
《朝元令》，“几处幽林曲径”	《九宫》·六三·7
《奔丧》❶(全)	《异同》
《回书》(全)	《纳》续四，《异同》
本出另曲：	
《东瓯令》，“休嗟怨”	《九宫》·四九·30
《刘泼帽》，“念妾得蒙提挈”	《九宫》·四九·33
《秋夜月》，“莫叹嗟”	《九宫》·四九·27
*《金莲子》“休忧此生鸾镜缺”	《九宫》·四九·29
《男祭》(全)	《纳》续四，《道和》，《异同》
《夜香》(全)	《纳》续四，《异同》

❶歌词不见于屠评《荆钗记》和《王状元荆钗记》，其出处待考。

剧名、词作者、出数、曲数

出名、牌名、首句	现存乐谱出处
本出另曲:	
《好姐姐》,"指望终身奉养"	《九宫》·二·8
《脱靴》(全)	《异同》
本出另曲:	
《赏宫花》,"潮阳海邦"	《九宫》·七〇·33
《开眼》(全)	《纳》续四,《道和》,《异同》
本出另曲:	
《下山虎》,"见鞍思马"	《九宫》·二四·8
《审局》❶(全)	《异同》
《审问》(全)	《异同》
《上路》(全)	《纳》续四,《道和》,《异同》
本出另曲:	
《小蓬莱》,"策杖登程去也"	《九宫》·一·5
《八声甘州》,"春深离故家"	《九宫》·二·37
《前腔》,"呀呀,幽禽聚远沙"	《九宫》·二·38
《解三酲》,"为当初被人讹诈"	《九宫》·三·19
《亲叙》(全)	《异同》
《拜冬》(全)	《道和》,《异同》
本出另曲:	
《杜韦娘》,"朔风寒凛冽"	《九宫》·一·5
《莺啼序》,"光阴迅速如电掣"	《九宫》·五七·7
《参都》❷(全)	《异同》
《男舟》❸(全)	《道和》,《异同》
《女舟》❹(全)	《纳》续四,《道和》,《异同》
本出另曲:	

❶歌词不见屠评《荆钗记》和《王状元荆钗记》;其出处待考。 ❷部分歌词见《王状元荆钗记》第四十五出。 ❸歌词见《王状元荆钗记》第四十七出。 ❹歌词见《王状元荆钗记》第四十八出。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《红衫儿》,"自那日投江随潮去"	《九宫》·五〇·33
*《乔合笙》,"那一日江道"	《九宫》·一〇·34
《后相逢》❶(全)	《异同》
《钗圆》,《大钗圆》❷(全)	《纳》外二,《遏和》,《异同》
《荆钗记》另曲,出目、歌词待考:	
*《品令》,"三年为儿夫妻异床"	《九宫》·三·52
*《迎仙客》,"论婚嫁"	《九宫》·一一·6
*《哭相思》,"人死家空情黯黯"	《九宫》·四八·8
《白兔记》❸,作者不详;存全出9出,单见另曲36曲。	
"《访友》"❹出另曲:	
*《绛都春》,"年乖运蹇"	《九宫》·六九·4
*《绛都春序》,"彤云布密"	《九宫》·七〇·4
*《前腔》,"堪觑"	《九宫》·七〇·4
*《十棒鼓》,"奴奴生得如花貌"	《九宫》·三一·46
*《梧叶儿》,"智远多豪思顾"	《九宫》·五七·44
"《报社》"另曲:	
*《剔银灯》,"桑麻粗守田里"	《九宫》·九·8
*《鹭鸶儿》,"随军缟带逐队飞"	《九宫》·五八·14
*《前腔》,"冯夷特地助威"	《九宫》·五八·15
*《二郎赚》,"特来咨启"	《九宫》·五七·49
*《插花三台》,"打和鼓乔装三教"	《九宫》·一八·8
*《尚绕梁煞》,"答还心愿皆如意"	《九宫》·五七·50
《赛愿》,"《祭赛》"(全)	《六也》❺亨集,《异同》
本出另曲:	
《小引》,"庙官来"	《九宫》·七一·28

❶❷歌词出处待考。❸歌词大体同汲古阁本《白兔记》。　❹不见有曲谱出名者,用剧本出名而外加引号以别之。　❺怡庵主人编《六也曲谱》,分元、亨、利、贞四集,1922出版。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
<黄龙衮>,"燃起道德香"	<九宫>·七〇·44
"<留庄>"另曲:	
*<缠花鞋>,"才貌兼全"	<九宫>·五〇·52
*<前腔>,"公公见我身狼狈"	<九宫>·五〇·52
*<缠枝花>,"休得把他相轻贱"	<九宫>·四九·17
*<前腔>,"上告公公见怜"	<九宫>·四九·18
<赶蛇>,"<牧牛>"(全)	<异同>
本出另曲:	
<小桃红>,"晴天不雨"	<九宫>·二四·8
<蛮牌令集>,"急急去报三公"	<九宫>·二六·9
*<望妆台>,"爹爹做事不思维"	<九宫>·四三·26
<驻马摘金桃>, "他本是豪门"	<九宫>·一二·21
"<成婚>"另曲:	
*<麻婆子>,"画烛画烛光摇映"	<九宫>·一〇·38
*<美中美>,"智远咨启"	<九宫>·二·10
"<游春>"另曲:	
*<金井水红花>,"沽酒谁家好"	<九宫>·五八·59
"<保禳>"另曲:	
*<五更香>,"我献灯,灯光亮"	<九宫>·五一·58
"<逼书>"另曲:	
*<石榴花>,"非因小侄怒生嗔"	<九宫>·一〇·12
"<看瓜>"另曲:	
*<花儿>,"寻思懊恼"	<九宫>·二四·33
"<分别>"另曲:	
*<狮子序>,"伊说话太无情"	<九宫>·七一·5
*<连枝赚>,"去程已紧"	<九宫>·七一·31
*<金莲子>,"办登程"	<九宫>·四九·29
*<前腔>,"叮宁嘱咐三四声"	<九宫>·四九·29

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
"《投军》"另曲:	
*《引军旗》,"小人住在沙陀村里"	《九宫》·二四·30
*《前腔》,"听他说兵机"	《九宫》·二四·30
"《强逼》"另曲:	
*《庆青春》,"冷清清"	《九宫》·五六·3
*《金梧系山羊》,"姑姑你试听"	《九宫》·五八·49
"《巡更》"另曲:	
*《月转盼花期》,"独上层楼去"	《九宫》·四·13
《养子》,"《换磨》"(全)	《纳》补三,《六也》亨集,《异同》
本出另曲:	
《锁南枝》,"星月朗,傍四更"	《九宫》·六三·32
《上路》①,"《送子》"(全)	《大全》②二集,《异同》
本出另曲:	
*《五供养》,"十中缺九"	《九宫》·三·43
《窦送》,《送子》,"《见儿》"(全)	《大全》二集,《异同》
"《受封》"另曲:	
*《柳摇金》,"金梧飘坠"	《九宫》·六三·2
*《前腔》,"严冬天气"	《九宫》·六三·2
《出猎》,"《汲水》"(全)	《六也》亨集,《异同》
本出另曲:	
《雁过沙》,"衙内问我甚情怀"	《九宫》·三一·33
《香罗带》,"娘行免泪零"	《九宫》·五〇·6
《回猎》,"《诉猎》"(全)	《六也》亨集,《异同》
本出另曲:	

①本出歌词,不见汲古阁本《白兔记》。其第一曲《步步娇》的歌词,与富春堂本《刘智远白兔记》第二十九折略同,但其后各曲又不类;歌词出处待考。　②怡庵主人编《昆曲大全》1925。

剧名、词作者、出数、曲数 　　出名、牌名、首句	现存乐谱出处
«望歌儿»,"我在沙陀"	«九宫»·二四·30
«麻地»,"«私会»"前半(全)	«纳»续二,«大全»二集,«异同»
«相会»,"«私会»"后半(全)	«大全»二集,«异同»
"«团圆»"曲:	
*«驮环着»,"因孩儿出路"	«九宫»·一〇·33
«白兔记»另曲,出目、歌词待考:	
*«红绣鞋»,"兄嫂用计施谋"	«九宫»·一〇·22
«杀狗记»,元明间徐畛作;存全出1出,单见另曲63曲。	
«谏兄触怒»❶另曲:	
*«绣带儿»,"吾朋友如龙卿有几"	«九宫»·四九·37
*«前腔»,"忠规"	«九宫»·四九·38
*«大胜乐»,"吾家累代缨绅"	«九宫»·四九·22
«蒋园结义»另曲:	
*«丹凤吟»,"行到柳堤"	«九宫»·一一·15
*«前腔»,"甚人请吃酒"	«九宫»·一一·15
*«解连环»,"酬酢欢娱"	«九宫»·三·5
«孙荣自叹»另曲:	
*«五供养»,"今生有幸"	«九宫»·三·43
«乔人行谮»另曲:	
*«引军旗»,"听拜禀,令弟不仁"	«九宫»·二四·31
*«锦衣香»,"休抗拒,休回应"	«九宫»·三·28
«孙华拒谏»另曲:	
*«本调赚»,"默默嗟吁"	«九宫»·二五·29
*«前腔»,"小官人镇日攻书"	«九宫»·二五·29
*«竹马儿»,"他效学昔日关张结义"	«九宫»·一八·30

❶出目、歌词均见汲古阁本«杀狗记»。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》，“他两人专靠花言巧语”	《九宫》·一八·30
*《青歌儿》，“三杯酒万事和气”	《九宫》·二·25
《旅店借居》另曲	
*《吴小四》，“命儿孤”	《九宫》·五七·34
《孙华家宴》另曲：	
*《祝英台》，“草芊芊，花荏苒”	《九宫》·二四·1
*《前腔》，“俄然”	《九宫》·二四·1
《王婆逐客》另曲：	
*《一匹布》，“听呼唤，出房前”	《九宫》·二四·35
*《胡捣练》，“江水远”	《九宫》·一·13
*《锁南枝》，“我身褴褛没半文”	《九宫》·六三·32
《窑中受困》另曲：	
*《叠字锦》，“兀的不是误了人也么嗏”	《九宫》·三·10
《雪救》，《雪中救兄》(全)	《纳》外二，《集成》声四
本出另曲：	
*《蔷薇花引》，“威严正加”	《九宫》·三〇·6
《下山虎》，“有一个醉汉”	《九宫》·二四·9
《园林杵歌》，“这容庞”	《九宫》·二四·23
《前腔》，“自忖量”	《九宫》·二四·23
《望歌儿》，“三人踏雪同宴赏”	《九宫》·二四·24
《江头送别》，“哥哥的，哥哥的”	《九宫》·二四·17
《归家被逐》另曲：	
*《醉中归》，“晚来云布密”	《九宫》·九·11
*《本宫赚》，“韩信当时”	《九宫》·一一·23
《妻妾叹夫》另曲：	
*《雁过声》，“昨宵际晚时”	《九宫》·三一·27
*《前腔》，“一饭未曾举筋”	《九宫》·三一·28
*《前腔》，“小叔知礼攻书”	《九宫》·三一·28

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》，"同脆共乳"	《九宫》·三一·28
《吴忠看主》另曲：	
*《七贤过关》，"三人共赏雪"	《九宫》·五八·52
*《古皂罗袍》，"宅上事如麻"	《九宫》·二·7
*《前腔》，"见吴忠来珠泪满腮"	《九宫》·二·7
《看书苦谏》另曲：	
*《绛都春序》，"平生恋色"	《九宫》·七〇·1
*《普天乐》，"偶因观三国志"	《九宫》·三一·5
*《梁州序》，"转念取同乳同胞"	《九宫》·四九·9
《窑中拒奸》另曲：	
*《吒精令》，"子传听说因依"	《九宫》·二五·8
*《博头钱》，"你好忒胡逞"	《九宫》·二五·6
《计倩主老》另曲：	
*《锦上花》，"说与王老听言"	《九宫》·二·26
《安童将命》另曲：	
*《古针线箱》，"世上为人"	《九宫》·三·21
《花园游赏》另曲：	
*《长生道引》，"游人如蚁"	《九宫》·三一·11
《孙荣冀墓》另曲：	
*《梧桐树》，"官人听我言"	《九宫》·五七·36
*《前腔》，"腌臜小贱奴"	《九宫》·五七·37
*《多娇面》，"见吴忠珠泪倾"	《九宫》·二四·32
*《前腔》，"见官人忠孝心"	《九宫》·二四·32
《王老谏主》另曲	
*《石竹花》，"时遇寒食感孝情"	《九宫》·五〇·40
*《豆叶黄》，"你缘何无故"	《九宫》·三·38
*《双劝酒》，"你抛弃手足"	《九宫》·四三·24
《月真买狗》另曲：	

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《系人心》,"要一狗合药甚紧"	《九宫》·二四·33
*《前腔》,"这狗子从小养成"	《九宫》·二四·33
*《锦缠道》,"我官人近日来不知怎生"	《九宫》·三一·9
《院君回话》另曲:	
*《梨花儿》,"凝望我夫不见归"	《九宫》·二五·10
*《呼唤子》,"从来不自量"	《九宫》·五〇·24
《前腔》,"吾家本善良"	《九宫》·五〇·24
*《大迓鼓》,"听咱说事因"	《九宫》·五〇·23
《夫妇叩窑》另曲:	
*《大影戏》,"嫂嫂行不由径"	《九宫》·一一·4
*《念佛子》,"打骂人,生怒嗔"	《九宫》·一一·2
《亲弟移尸》另曲:	
*《梅子黄时雨》,"追想当时"	《九宫》·六二·4
《拒绝乔人》另曲:	
*《啄木儿》,"孙员外听拜启"	《九宫》·七〇·8
*《前腔》,"雪儿下共醉迷"	《九宫》·七〇·9
*《三段子》,"请出去罢"	《九宫》·七〇·10
*《前腔》,"你杀了人"	《九宫》·七〇·11
*《缠枝花》,"笑你两个忘恩义"	《九宫》·四九·17
《断明杀狗》另曲:	
*《西地锦》,"幸得一人有庆"	《九宫》·六九·6
*《秋夜月》,"吾表文奏上朝廷去"	《九宫》·四九·27
《张协状元》,作者不详;存单见另曲5曲。	
*《狮子序》,"张协恨时未至"	《九宫》·七一·8
*《前腔》,"愚意谁无祸,当自遣"	《九宫》·七一·8
*《前腔》,"听启,自来不识恁的"	《九宫》·七一·9
*《阿好闷》,"君今去也阿好闷"	《九宫》·一一·19
*《呼唤子》,"坚心耐烦等"	《九宫》·一一·18

剧名、词作者、出数、曲数 　出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《孤儿记》,《赵氏孤儿记》,《八义记》❶,作者不详;存全出8出,单见另曲39曲。	
《王婆追债》另曲:	
(北)*《水仙子带太平令》,"原来是卖酒女杜康"	《九宫》·六六·76
《朔收周坚》另曲:	
*《画眉序》,"与民欢"(八义)❷	《九宫》·七〇·5
*《滴溜子》,"藏山上"(八义)	《九宫》·七〇·20
《坚留门下》另曲:	
*《女冠子》,"圣主垂衣"(八义)	《九宫》·六九·6
*《瑶台月》,"欲将心事从头诉"(八义)	《九宫》·四二·6
*《鹧鸪天》,"蓦然见他容仪心喜欢"(八义)	《九宫》·一八·20
《贾妻劝夫》另曲:	
*《青衲袄》,"晋朝中为亚卿"(八义)	《九宫》·五〇·48
《劝农》,《赵盾劝农》(全)(八义)	《六也》亨集,《异同》
《翳桑》,《翳桑救辄》(全)(八义)	《纳》补一,《六也》亨集,《异同》
本出另曲:	
《灞陵桥》,"告天告天"(八义)	《九宫》·六二·7
《望吾乡》,"日暖溶溶"(八义)	《九宫》·二·20
*《柳梢青》,"今日劝课农民"	《九宫》·六三·19

❶《六十种曲》在《八义记》前署"明徐元著,《曲海总目提要》则说,《八义记》为明徐元"据元人《赵氏孤儿记》改编。"二说中后说为是。将《八义记》与明世德堂本《赵氏孤儿记》相较,可见二者所用曲词大体相同;徐元所编,一般说来,仅改正了一些错字,修改了少数词句,删去了一部分曲牌而已;《八义记》曲词,绝大部分为元人旧词,即使偶然填入新词,也是为数极少。在这种情形之下,我们即使把《八义记》视为《赵氏孤儿记》的另一修改版本,亦无不可。现存标作"《八义记》"的全出曲谱;其歌除《上朝》(兹不列)全出和《观画》后半出为出徐编之外,余均出于《赵氏孤儿记》;《九宫大成南词宫谱》所收。称为"《八义记》"之残曲,其绝大部分的歌词都与《赵氏孤儿记》相同,仍可视为元人旧作。　❷曲词出《赵氏孤儿记》而诸流行曲谱及《九宫大成南词宫谱》均列为"《八义记》"者,本表均注(八义)二字以别之。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》,"桑麻满眼"	《九宫》·六三·20
《评话》,《张维讽谏》(全)(八义)	《大全》一集,《异同》
本出另曲:	
《好孩儿》,"斟此杯香醪韵美"(八义)	《九宫》·一一·11
*《铧鼓令》,"贫贱与荣华"	《九宫》·七一·24
*《前腔》,"洞府瑶池"	《九宫》·七一·25
《闹朝》,《赵屠争辩》(全)(八义)	《六也》亨集,《大全》一集,《异同》
《遣钮》,《遣钮行刺》(全)(八义)	《大全》一集,《异同》
本出另曲:	
《蛾郎儿》,"只见草芊芊"(八义)	《九宫》·六三·40
《贾计不遂》另曲:	
*《女冠子》,"赵盾谏诤非其理"	《九宫》·五〇·26
《赵府占梦》另曲:	
*《吴织锦》,"告相公休致疑"(八义)	《九宫》·四三·28
《触槐计定》另曲:	
*《恨情郎》,"使钮麑暗地行刺"	《九宫》·五〇·39
*《金江水》,"绿阴满眼"(八义)	《九宫》·六四·5
《扑犬》❶,《辄负盾逃》(全)(八义)	《异同》
本出另曲:	
《金落索》,"那日身贫为饥馑"(八义)	《九宫》·四二·6
《中都悄》,"忒无理"	《九宫》·五〇·46
《前腔》,"灵辄是"	《九宫》·五〇·46
《周坚替死》另曲:	
*《红芍药》,"痛苦填胸"	《九宫》·五〇·36

❶另《异同集》有《上朝》,《六也曲谱》有同出,但称为"《扑犬》"(与《异同集》之《扑犬》不同);因其歌词非出《赵氏孤儿记》,故本表不列。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《奸雄得意》另曲:	
*《江神子》,"贪名逐利世间人"(八义)	《九宫》·二三·4
《贾奸害孤》另曲:	
*《骏甲马》,"当初苦不用谋计"	《九宫》·五〇·37
*《前腔》,"老妇看生几年价"	《九宫》·五〇·37
《付孤》,《计脱孤儿》(上),(全)(八义)	《纳》补一,《大全》一集,《异同》
本出另曲:	
《香罗带》,"拜别离宫庭"(八义)	《九宫》·五〇·6
《盗孤》,《计脱孤儿》(下),(全)(八义)	《大全》一集,《异同》
《榜募孤儿》另曲:	
*《十五郎》,"人生不幸有三般"	《九宫》·三·7
《灵辄传疑》另曲:	
*《石竹花》,"思量庄上那老人"	《九宫》·五〇·40
*《前腔》,"莫是前生我害您"	《九宫》·五〇·41
*《前腔》,"到此只得且放心"	《九宫》·五〇·41
《山神点化》另曲:	
*《豆叶黄》,"首阳山中"	《九宫》·六二·8
《朔议下山》另曲:	
*《打球场》,"变其形,脱化身"(八义)	《九宫》·四三·26
《阴陵思忆》另曲:	
*《玉梅花》,"终日闷守阴陵"	《九宫》·五〇·44
*《前腔》,"妾只想着程婴"	《九宫》·五〇·44
*《浣沙溪》,"霜露垂,风儿冷"	《九宫》·四九·24
《赵朔云游》另曲:	
*《太师引》,"冷地里愁一晌"	《九宫》·四九·38
*《前腔》,"休怨恨,莫悒怏"	《九宫》·四九·38
《阴陵聚会》另曲:	

剧名、词作者、出数、曲数 　出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《缠枝花》，“望将军听哀告”（八义）	《九宫》·四九·16
*《贺新郎衮》，“这痛苦教人怎熬”（八义）	《九宫》·四九·12
*《驮环着》，“听伊家言道”（八义）	《九宫》·一〇·32
《幽魂索命》另曲：	
*《绿襕衫》，“昨日里游郊外”（八义）	《九宫》·三一·50
*《前腔》，“教人虑，教人畏”（八义）	《九宫》·三一·50
《观画》，《指说冤枉》另曲：	
*《村里迓鼓》，“俺爹爹为何眉皱”（八义）	《纳》补一，《异同》
*（北）《后庭花》，“这几个在灯下游”（八义）	《九宫》·五·38
*《荷叶铺水面》，“不甦醒，怎奈何”	《九宫》·六三·36
《孤儿报冤》另曲：	
*《鹅鸭满渡船》，“驸马和公主”	《九宫》·二·23
《牧羊记》❶，作者不详；存全出9出，单见另曲20曲。	
《沙堤》另曲：	
*《回回曲》，“天上的娑婆什么人栽”	《九宫》·六三·49
*《前腔》，“天上的娑婆李太白栽”	《九宫》·六三·49
*《前腔》，“芳草也么萋”	《九宫》·六三·49
《拜别》另曲：	
*《满堂春》，“毋恩君命”	《九宫》·三〇·6
*《满园春》，“鞍马在门迎”	《九宫》·五七·22
《过关》另曲：	
*《风检才》，“带领一簇骑兵”	《九宫》·五〇·20
*《货郎儿》，“长官每休得佯聋做哑”	《九宫》·四九·15
《煎粥》，《劝奈》（全）	《纳》续二
本出另曲：	
《一秤金》，“鸡鸣初起”	《九宫》·四·19

---

❶本剧现存剧本，有影印大兴傅氏藏旧抄本。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《小逼》,《劝降》(全)	《纳》续二,《六也》元集,《异同》
本出另曲:	
《驻马儿》,"马儿骄"	《九宫》·一一·3
(北)《沽美酒带太平令》,"咳咳的泼侯臣"	《九宫》·六六·77
《大逼》,《逼降》(全)	《六也》元集,《异同》
《焚香》,《烧香》(全)	《大全》一集,《异同》
《吃雪》另曲	
*《小桃红》,"朔风凛凛"	《九宫》·二四·7
*《吒精令》,"拜别亲娘"	《九宫》·二五·9
《遣食》另曲:	
*《青歌儿》,"苏子卿做作堪笑"	《九宫》·二·25
*《刮鼓令》,"蒙恩命指挥"	《九宫》·五〇·19
《败绩》另曲	
*《撼动山》,"笑你那泼狼豺"	《九宫》·六六·75
《牧羊》,《看羊》(全)	《纳》续二,《六也》元集,《异同》
本出另曲:	
(北)《雁儿落带得胜令》,"那豫让不忘了国士恩"	《九宫》·六六·78
《花烛》,《做亲》(全)	《大全》一集,《异同》
《望乡》(全)	《纳》续二,《大全》一集,《异同》
本出另曲:	
《鲍老催》,"劝君放怀"	《九宫》·七〇·16
《耍鲍老》,"红日正升"	《九宫》·七〇·18
《铧锹儿》,"为人臣子"	《九宫》·二四·25
《遣妓》(全)	《六也》元集,《异同》
《告雁》(全)	《纳》续二,《大全》一集,

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
	《异同》
本出另曲:	
《李前柳》,"北海牧羊群"	《九宫》·二四·17
《一盆花》,"仗你一封达听"	《九宫》·二·21
《义刎》另曲:	
*《罗江怨》,"风清月正圆"	《九宫》·五一·47
《牧羊记》另曲,出目、歌词待考:	
*《香柳娘》,"我孩儿守羊"	《九宫》·五〇·3
*《前腔》,"我寻思道理"	《九宫》·五〇·4
*《索儿序》,"金刀割股竖"	《九宫》·五七·45
*《销金帐》,"经长纬紧"	《九宫》·六三·29
*《华严海会》,"轩辕黄帝"	《九宫》·六三·44
*《前腔》,"青牛老子"	《九宫》·六三·44
*《回回舞》,"教场里打鼓旗黄旗"	《九宫》·六三·49
*《花丛道和》,"千般虑,万种愁"	《九宫》·七八·2
《寻亲记》❶,作者不详;存全出15出;单见另曲21曲。	
《修筑》另曲:	
*《刘衮》,"黄河决"	《九宫》·五〇·47
*《亲子花》,"保正身役难当"	《九宫》·四九·22
*《柳絮飞》,"疾忙修筑河堤"	《九宫》·三七·21
《逢役》另曲:	
*《醉太平》,"何须叹息"	《九宫》·三一·17
*《本宫赚》,"事体已遥"	《九宫》·五〇·53
*《捣白练》,"我待说来又道相逼"	《九宫》·五〇·42
*《前腔》,"受饥寒,甘岑寂"	《九宫》·五〇·42
*《前腔》,"听他言,不明白"	《九宫》·五〇·42

❶歌词据明《富春堂》刊本《周羽教子寻亲记》;出目有全出,见流行曲谱者,据流行曲谱及《六十种曲》本《寻亲记》,无流行曲谱者,仅据《六十种曲》本《寻亲记》。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》,"恁形单,我影只"	《九宫》·五〇·43
《借债》,《告借》(全)	《大全》三集,《异同》
本出另曲:	
《川鲍老》,"平生莫作亏心事"	《九宫》·四三·30
*《前腔》,"区区一个招不得"	《九宫》·四三·31
*《四时花》,"你若娶秦楼女,楚馆人"	《九宫》·七七·2
《前索》,《催逋》(全)	《大全》三集,《异同》
本出另曲:	
《雁过声》,"思之这一筹"	《九宫》·三一·27
*《前腔》,"何必恁过忧"	《九宫》·三一·27
《女冠子》,"我妻借钱将文约去"	《九宫》·五〇·25
《遣青》,《伤生》前半(全)	《大全》三集,《异同》
本出另曲:	
《刮鼓令》,"蒙驱使"	《九宫》·五〇·19
《省夫》另曲:	
*《香柳娘》,"你一身杻械"	《九宫》·五〇·3
《出罪》,《发配》前半(全)	《天韵》❶,《异同》
本出另曲:	
*《令布东风》,"谁想被官司妄拿"	《九宫》·四·43
《府场》,《发配》后半(全)	《天韵》,《异同》
《前金山》,《托梦》(全)	《异同》
本出另曲:	
《梧叶儿》,"你犯着杀人罪"	《九宫》·五七·45
《局骗》另曲:	
*《凤凰阁》,"家乡何处"	《九宫》·一一·16
《后慨》另曲:	

❶吴曾祺传《天韵社曲谱》抄本(中国音乐研究所藏),1881;杨荫浏校录同书油印本,1921。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《灞陵桥》,"七个月在娘怀抱间"	《九宫》·六三·15
《妄想》另曲:	
*《长污歌》,"多想那佳人"	《九宫》·一七·7
《剖面》另曲:	
*《念佛子》,"泼贱人忒执拗"	《九宫》·一一·2
《诳妻》另曲,	
*《二犯儿》,"遭贫困"	《九宫》·五八·6
*《二郎抱公子》,"非是我从来敬你"	《九宫》·五八·10
《送学》,《就教》(全)	《六也》利集,《异同》
《跌包》,《训子》(全)	《六也》利集,《异同》
本出另曲:	
《红衫儿》,"休怪人欺"	《九宫》·五〇·32
《狮子序》,"他顽劣,娘怎知"	《九宫》·七一·7
《前腔》,"家贫窘,难度时"	《九宫》·七一·8
《杀德》,《伤生》后半(全)	《大全》三集,《异同》
《复学》,《劝勉》(全)	《六也》利集,《异同》
《荣归》,《报捷》(全)	《纳》外一,《异同》
本出另曲:	
《入破》,"锦衣荣"	《九宫》·二五·23
《破第二》,"为筑河堤"	《九宫》·二五·24
《衮第三》,"听说痛言"	《九宫》·二五·24
《歇拍》,"拚弃了官"	《九宫》·二五·25
《中衮五》,"若去报雠"	《九宫》·二五·25
《出破》,"你若去寻亲"	《九宫》·二五·26
《金厩针线解》,"说起真可怜"	《九宫》·五八·51
《拜别》❶,《遇赦》(全)	《异同》

❶《异同集》曲谱歌词,除第一曲外,与富春堂本及《六十种曲》本均异。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《刺血》,《血书》(全)	《异同》
本出另曲:	
《清江引》,"严父在府"	《九宫》·六三·47
《前腔》,"令尊在此留诗稿"	《九宫》·六三·47
《饭店》,《相逢》(全)	《异同》
本出另曲:	
《缕缕金》,"心悒怏,好艰辛"	《九宫》·一〇·18
《驻马听》,"写怨挥毫"	《九宫》·一〇·8
《茶访》,《惩恶》(全)	《六也》利集,《异同》❶
《黄孝子寻亲记》,作者不详;现存单见另曲一曲。	
《虎护》另曲:	
《绵搭絮》,"草芳风暖正春深"	《九宫》·二四·3
《金印记》❷,明初人苏复之作;存全出12出,单见另曲17曲。	
《官学》(全)❸	《大全》四集
《玩亭》(全)❸	《大全》四集
《蚕赋》(全)❸	《大全》四集
《季子推命》另曲:	
*《博头钱》,"想你发课全然不准"	《九宫》·二五·7
《逼钗》,《逼妻卖钗》(全)	《纳》续二,《六也》贞集, 《异同》
《别亲赴试》另曲:	
*《花心动序》,"一介书生,不安贫守分"	《九宫》·三·30
《金钗典卖》另曲:	
*《梧桐结子芙蓉红》,"尘蒙镜里鸾"	《九宫》·五八·58
《仲子避暑》另曲:	

❶《异同集》中另有《后索》、《后府场》、《后金山》三出,因非元人原作不列。　❷剧本有影印长乐郑氏藏明刊本。现存流行曲谱歌词与此本颇有异同;疑另有其他版本。本表同异兼收,暂列待考。　❸三出歌词,均不见郑藏明刊本。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《贺新郎》,"锦帐花林里"	《九宫》·四八·13
*《前腔》,"两岸垂杨"	《九宫》·四九·11
《不第》(全)	《异同》
《一家耻笑》另曲:	
*《青衲袄》,"你待要戴貂蝉,挂紫袍"	《九宫》·五〇·48
《投井》(全)❶	《异同》
《寻夫》(全)❶	《六也》贞集,《异同》
《刺股》,《刺股读书》(全)	《纳》补三,《六也》贞集,《异同》
《背剑》《长途叹息》(全)	《纳》续二
本出另曲:	
《武陵花》,"万里奔波"	《九宫》·四三·8
《前腔》,"涉水登山"	《九宫》·四三·9
《庆余》,"穷道汪汪珠泪落"	《九宫》·四三·39
《焚香保夫》另曲:	
*《朝天子》,"万里长空收暮烟"	《九宫》·五〇·16
*《前腔》,"玉漏迢迢月转廊"	《九宫》·五〇·16
*《前腔》,"一夜思量一断魂"	《九宫》·五〇·16
《封赠》,《封相》,《苏秦拜相》(全)	《纳》补三,《大全》四集,《异同》
本出另曲:	
(北)《混江龙》,"也是俺六国辐辏"	《九宫》·五·8
《啄木儿》,"春秋后战国秋"	《九宫》·七〇·9
《前腔》,"西戎背流"	《九宫》·七〇·12
《前腔》,"愿皇图山河巩"	《九宫》·七〇·20
《归第》(全)❶	《异同》

❶本出曲词不见郑藏明刊本。

剧名、词作者、出数、曲数

出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《金圆》,《封赠团圆》(全)	《六也》负集,《异同》
本出另曲:	
《驮环着》,"感吾皇恩命"	《九宫》·一〇·32
《金印记》另曲,出目、歌词待考:	
*《扑灯蛾》,"前程万里遥"	《九宫》·一〇·27
*《琐窗郎》,"为何不戴钗儿"	《九宫》·五一·12
*《节节高》,"苏秦不忖量"	《九宫》·四九·19
*《红芍药》,"只恨我时乖"	《九宫》·五〇·36
*《前腔》,"少甚么富室豪门"	《九宫》·五〇·36
*《大胜花》,"一宅分两院而居"	《九宫》·五一·16
*《琐窗花》,"听喳喳鹊噪花阴"	《九宫》·五一·13
*《芙蓉花》,"一株树开两样花"	《九宫》·一八·12

《三元记》❶,原作者不详,明初沈受先改作;现存单见另曲6曲。

《遣奏》另曲:	
*《如梦令》,"曾记寻常俗谚"	《九宫》·三六·2
《赏花》另曲:	
*《踏莎行》,"诸品花王"	《九宫》·一·7
《秉操》另曲:	
*《哭相思》,"山遥水远见无由"	《九宫》·四八·8
《完璧》另曲:	
*《忆故乡》,"归心徒自切"	《九宫》·六三·3
《招婿》残曲:	
*《楚阳台》,"燮理阴阳"	《九宫》·二三·6
*《洞房春》,"花烛荧煌"	《九宫》·一·6

《子母冤家》,作者不详;存南北合套1出❷。

《留鞋记》,作者不详;存另曲1曲:

---

❶有影印汲古阁本《冯京三元记》。　❷出名无可考。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《双鸂鶒》,"忆昔玳筵前"	《九宫》·三一·36
《蟠桃会》,作者不详;存另曲1曲❶	
*《春色满皇州》,"今日晚来和气舒"	《九宫》·四九·2
《卧冰记》,作者不详,存另曲42曲:	
*《风蝉儿》,"造作我们高最高"	《九宫》·一一·20
*《野蔷薇》,"娘憎着我"	《九宫》·四三·29
*《博头钱》,"你好不知礼"	《九宫》·二五·7
*《画锦堂》,"夏日炎炎,执手话别"	《九宫》·三·58
*《前腔》,"欣有照眼葵榴"	《九宫》·三·58
*《红林檎》,"凝眸"	《九宫》·三·39
*《秃厮儿》,"撮土为香拜三光"	《九宫》·二五·7
*《薄媚令》,"连朝打水"	《九宫》·二三·7
*《引军旗》,"休到家恨你只今"	《九宫》·二四·31
*《小桃红》,"最关情处"	《九宫》·二四·6
*《山虎儿》,"皆因是泼你婆"	《九宫》·二四·24
*《福清歌》,"叹奴丈夫推车受苦"	《九宫》·三·60
*《叠字锦》,"兀的不是痛杀人也么嗏"	《九宫》·三·9
*《十破四》,"念王祥禀娘语"	《九宫》·一一·14
*《五团花》,"我特来追主"	《九宫》·五七·34
*《水唐歌》,"沉吟久"	《九宫》·五〇·43
*《园林杵歌》,"叹王祥因甚敢自专"	《九宫》·二四·24
*《灞陵桥》,"若要我解劝时"	《九宫》·六三·18
*《蔷薇花》,"萱亲不爱怜"	《九宫》·三一·47
*《两休休》,"安人的共我机谋"	《九宫》·一一·15
*《凤凰阁序》,"安人转意,念儿劳顿"	《九宫》·一一·14
*《舞霓裳》,"上告吾兄听拜禀"	《九宫》·一〇·5

❶全本已不存,分出无根据,又无其他资料可以参考,所以只能统视为另曲;以下同。

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《鹊打兔》,"你忒胡诌"	《九宫》·一一·3
*《四国朝序》,"我亲将药酒往园儿里"	《九宫》·六三·45
*《前腔》,"我听伊说起园中事"	《九宫》·六三·45
*《碧玉令》,"朔风一夜寒多少"	《九宫》·一七·3
*《沙塞子》,"欢笑"	《九宫》·一八·6
*《莲花赚》,"黄雀吃了"	《九宫》·三七·34
*《碧牡丹》,"冒雪荡风去"	《九宫》·三·62
*《山东刘衮》,"朔风起"	《九宫》·三·33
*《雌雄画眉》,"冻云冉冉"	《九宫》·三·32
*《绿襕衫》,"兄因甚脱衣袂"	《九宫》·三一·49
*《前腔》,"冰寒怎熬"	《九宫》·三一·50
*《三字令》,"论孝情,果无比"	《九宫》·三一·30
*《太师引》,"思往事,添愁闷"	《九宫》·四九·41
*《琐窗寒》,"彩笔描画我娘形"	《九宫》·四九·42
*《小玉醉》,"我非学荡漾心"	《九宫》·三二·38
*《古皂罗袍》,"理合我敬哥哥"	《九宫》·二·6
*《珍珠帘》,"闲庭画永慵挑绣"	《九宫》·一·10
*《太师垂绣带》,"泪淋浪,想我亲遗像"	《九宫》·五一·2
*《金江风》,"亲生异生"	《九宫》·六四·1
*《醉侥侥》,"衰老,悔言语疏狂颠倒"	《九宫》·四·41
《王莹玉》,作者不详;存另曲2曲:	
*《水红花》,"问这湖光云影"	《九宫》·三七·18
*《金江水》,"浮萍水满"	《九宫》·五四·5
《司马相如》,作者不详;存另曲2曲:	
*《蓬莱仙》,"闷怀如醉"	《九宫》·一七·6
*《傻孩儿》,"一个儿花样腮"	《九宫》·二五·11
《史弘肇故乡宴》,作者不详;存另曲1曲:	
*《梁武忏》,"冒雪遇着娘行多娇媚"	《九宫》·四二·5

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
«朱文太平钱»，作者不详；存另曲3曲：	
*«红衫儿»，"奴在房儿里仔细听"	«九宫»·五〇·34
*«前腔»，"托在高门感谢深"	«九宫»·五〇·34
*«杵歌»，"绣鞋儿，绣牡丹"	«九宫»·一〇·30
«何推官»，作者不详；存另曲1曲：	
*«麻婆子»，"太守我自为婚主"	«九宫»·一〇·38
«李勉»，作者不详；存另曲1曲：	
*«一封书»，"闻说你在京"	«九宫»·三·8
«复落娼»，作者不详；存另曲3曲：	
*«花心动序»，"娇媚，玉体花容"	«九宫»·三·30
*«莺啼序»，"云鬓雨涩缘分悭"	«九宫»·五七·7
*«集贤郎»，"朱颜去了不再还"	«九宫»·五八·12
«孟月梅»，作者不详；存另曲6曲：	
*«三十腔»，"恨无极"	«九宫»·三二·24
*«玉漏迟»，"诗书勤乃有"	«九宫»·六九·7
*«渔父第一»，"是则是路途间好"	«九宫»·五七·31
*«月儿高»，"看遍闲花草"	«九宫»·二·33
*«双声叠韵»，"花开早，人不老"	«九宫»·七〇·26
*«孝南枝»，"阳台梦，楚岫云"	«九宫»·六四·14
«孟姜女»，作者不详；存另曲1曲：	
*«乐顼窗»，"娘行老景相寻"	«九宫»·五一·17
«林招得»，作者不详；存另曲1曲：	
*«罗江怨»，"恹恹病渐浓"	«九宫»·五一·48
«李宝»，作者不详；存另曲8曲：	
*«赏宫花序»，"风急柳絮飘"	«九宫»·七一·23
*«前腔»，"无瑕，向晚来见这盈帘伴砌"	«九宫»·七一·23
*«灯月交辉»，"昨宵梦觉"	«九宫»·七一·15
*«小莲歌»，"要衣服钱和米"	«九宫»·四三·23

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*«前腔»,"官人指挥婆婆收取"	«九宫»·四三·23
*«庆时丰»,"余意欲留住"	«九宫»·七七·8
*«孝顺歌»,"一闻道,办去程"	«九宫»·六三·35
*«前腔»,"我今日去也"	«九宫»·六三·35
«翫江楼»,作者不详;存另曲8曲:	
*«晓行序»,"迤逦,曲径芳堤"	«九宫»·三·27
*«荼蘼香傍拍»,"赏西郊佳致"	«九宫»·四三·32
*«会河序»,"芳春轻寒乍暖时"	«九宫»·二八·26
*«古山花子»,"迟迟暖日江山丽"	«九宫»·一〇·6
*«驻马枪»,"深感皇恩"	«九宫»·一二·18
*«真珠马»,"恹恹病过春三月"	«九宫»·六二·9
*«南枝歌»,"若提起这柳七"	«九宫»·六四·18
*«驻马听»,"悄悄朱扉独倚"	«九宫»·九·13
«风流合三十»,作者不详;存另曲1曲:	
*«捣白练»,"凤侣分,难重整"	«九宫»·五〇·42
«唐伯亨»,作者不详;存另曲6曲:	
*«雁过声»,"赤帝当权耀太虚"	«九宫»·三一·26
*«风淘沙»,"闲倚雕栏日渐西"	«九宫»·三一·30
*«步步娇»,"为半纸功名把青春误"	«九宫»·二·1
*«金殿喜重重»,"利锁名缰,鸿飞不到"	«九宫»·三一·13
*«前腔»,"听启,念儿初蒙圣主恩"	«九宫»·三一·14
*«金娥神曲»,"黯淡天昏欲暮"	«九宫»·三·56
«耿文远»,作者不详;存另曲1曲:	
*«喜还京»,"鼓锣鼓锣声催"	«九宫»·三·31
«高汉臣»,作者不详;存另曲1曲:	
*«惜春令»,"暑往寒来"	«九宫»·七六·7
«鬼法师»,作者不详;存另曲1曲:	
*«醉太平»,"分飞艳质"	«九宫»·三一·18

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
《崔君瑞江天暮雪》，《江天雪》，作者不详；存另曲 10 曲：	
*《大斋郎》，"井中蛙"	《九宫》·三·5
*《爱媚花》，"焚香告神祇"	《九宫》·一八·13
*《吴小四》，"从头听得"	《九宫》·五七·35
*《绣停针》，"五魂飞，哭哭啼啼"	《九宫》·二二·22
*《旗仗》，"凄惶苦万千"	《九宫》·一八·27
*《胜如花》，"亏心的，天下有"	《九宫》·七七·5
*《叠字锦》，"兀的不是负心的也么猜"	《九宫》·三·11
*《渔父第一》，"是则是路途间别"	《九宫》·一八·27
*《刮地风》，"刮地狂风声猛烈"	《九宫》·七〇·36
*《梧叶入江水》，"伤秋暮，赋归欤"	《九宫》·五八·62
《崔怀宝月夜闻筝》，作者不详；存另曲 3 曲：	
*《金莲花》，"繁华未许司空惯"	《九宫》·一八·13
*《斗百索》，"蕤宾日正长"	《九宫》·一八·18
*《前腔》，"追慕屈原楚些"	《九宫》·一八·18
《崔护传奇》，作者不详；存另曲 8 曲：	
*《会河序》，"同去赏芳菲"	《九宫》·一八·26
*《养花天》，"赏芳菲，为酒渴无聊"	《九宫》·二三·8
*《英台惜奴娇》，"念书生离故里"	《九宫》·二六·12
*《前腔》，"须知奔取行程经过"	《九宫》·二六·12
*《海棠赚》，"听得娘行"	《九宫》·六三·53
*《前腔》，"君家款曲行轩"	《九宫》·六三·53
*《川豆叶》，"果然是，春醒顷刻都退"	《九宫》·三·57
*《两休休》，"天天栽花房内"	《九宫》·一一·5
《崔莺莺西厢记》，《古西厢》，元李景云作；存另曲 9 曲：	
*《瑞云浓》，"春容渐老"	《九宫》·六九·8
*《出队子》，"是我幽居在古寺"	《九宫》·七〇·14
*《闹樊楼》，"孤身先自烦烦恼"	《九宫》·七〇·23

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《滴滴金》,"窗前皓月偏来照"	《九宫》·七〇·24
*《啄木儿》,"弦中正,指下高"	《九宫》·七〇·10
*《三段子》,"夜深静悄"	《九宫》·七〇·11
*《滴溜子》,"听别院"	《九宫》·七〇·20
*《下小楼》,"驾车,娇姿来到"	《九宫》·七〇·25
*《永团圆》,"夫人小玉都睡了"	《九宫》·一一·22
《张浩》,作者不详;存另曲1曲:	
*《驻马翫江楼》,"年少佳人"	《九宫》·一二·21
《张资鸳鸯灯》,作者不详;存另曲3曲:	
*《翫仙灯》,"元夕风光"	《九宫》·六九·3
*《春色满皇州》,"告郎略听启"	《九宫》·四九·3
*《前腔》,"天与,共伊一对儿"	《九宫》·四九·3
《燕子楼》,作者不详;存另曲4曲:	
*《玉翼蝉》,"画阁朱楼"	《九宫》·七一·24
*《渔银灯》,"奈何未得着边际"	《九宫》·一二·13
*《宫娥曲》,"记年时"	《九宫》·一一·17
*《前腔》,"自来举止孜孜地"	《九宫》·一一·18
《陈光蕊江流和尚》,《江流记》,作者不详;存另曲12曲:	
*《阮郎归》,"孩儿去,求科举"	《九宫》·五〇·43
*《泣秦娥》,"记十年勤苦在萤窗雪案里"	《九宫》·三一·45
*《缠枝花》,"告状士,听拜启"	《九宫》·四九·16
*《贺新郎衮》,"这贼汉全无些道理"	《九宫》·四九·13
*《前腔》,"这贼汉谋心恁地"	《九宫》·四九·13
*《转山子》,"梦叶麒麟应佳兆"	《九宫》·四八·9
*《红芍药》,"负屈与衔冤"	《九宫》·五〇·35
*《痴冤家》,"猛可的听得闹炒"	《九宫》·五〇·22
*《小女冠子》,"冤家今日开芳宴"	《九宫》·四八·11
*《柳梢青》,"今日试展开旛"	《九宫》·六三·19

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《前腔》,"簇簇草舍疏篱"	《九宫》·六三·19
*《醉扶归》,"望得望得肝肠断"	《九宫》·二·30
《锦香亭》,作者不详;存另曲 3 曲:	
*《湘浦云》,"倍觉伤春"	《九宫》·四七·2
*《前腔》,"无言,宝鸭香消"	《九宫》·四七·2
*《醉翁子》,"烟花门户"	《九宫》·三·35
《遇仙记》,作者不详;存另曲 3 曲:	
*《玉漏森》,"拍手小孩儿"	《九宫》·四三·6
*《梁州令近》,"堆金积玉未是奇"	《九宫》·四三·6
*《摊破锦声》,"良辰美景"	《九宫》·三一·31
《东墙记》,元史樟(约 1240—1288)作;存另曲 7 曲:	
*《月上海棠》,"宿酲未解尚沉醉"	《九宫》·一·11
*《破子》,"教人甄赏真不瘵"	《九宫》·三七·14
*《喜还京》,"去到书帏"	《九宫》·三·31
*《针线箱》,"为薄情使人萦系"	《九宫》·三·21
*《乔合笙》,"看绿拥红遮"	《九宫》·一〇·34
*《古瓦盆儿》,"宜室宜家"	《九宫》·一一·13
*《迎仙客》,"多福分,娶良妻"	《九宫》·一一·7
《木绵庵》,作者不详;存另曲 1 曲:	
*《遍满五更香》,"数当忧患"	《九宫》·五一·53
《墙头马上》,作者不详;存另曲 6 曲:	
*《大胜乐》,"平生无限欢娱"	《九宫》·四九·23
*《前腔》,"告东人,听拜启"	《九宫》·四九·24
*《水仙子》,"闲步入名园里"	《九宫》·七〇·34
*《前腔》,"微红破,人粉腮"	《九宫》·七〇·35
*《红衫儿》,"独步房帏"	《九宫》·五〇·33
*《前腔》,"非是忘恩义"	《九宫》·五〇·33
《赵普进梅谏》,作者不详;存另曲 1 曲:	

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《榴花三和》，“不知为何事”	《九宫》·一二·8
《刘文龙菱花镜》，作者不详；存另曲 7 曲：	
*《海棠赚》，“小玉听得”	《九宫》·六三·52
*《前腔》，“文龙谙读诗书”	《九宫》·六三·52
*《桃红菊》，“往长安三千里路余”	《九宫》·三·52
*《元卜算》，“文龙拜别登歧”	《九宫》·三·53
*《恋绣衾》，“对酒当歌”	《九宫》·四三·3
*《前腔》，“携手尊前共语”	《九宫》·四三·4
*《牧羊关》，“初相见如鱼似水”	《九宫》·一八·28
《刘孝女金钗记》，作者不详；存另曲 1 曲：	
*《五团花》，“我心中惨凄”	《九宫》·五七·33
《刘盼盼》，作者不详；存另曲 3 曲：	
*《忆梨花》，“珠泪滴”	《九宫》·二六·11
*《金风曲》，“花衢柳陌”	《九宫》·六四·6
*《三字令》，“秋风起，七夕至”	《九宫》·三一·30
《蒋爱莲》，作者不详；存另曲 4 曲：	
*《四朝元》，“香纷罗袂”	《九宫》·六三·22
*《前腔》，“玉环双合”	《九宫》·六三·22
*《前腔》，“恩情隔断”	《九宫》·六三·23
*《前腔》，“相看和美”	《九宫》·六三·23
《蒋兰英生死夫妻》，作者不详；存另曲 3 曲：	
*《喜庆子》，“人间再见西施样”	《九宫》·三·50
*《采莲船》，“风物依然傍荆楚”	《九宫》·六二·8
*《前腔》，“闻得贤兄相招取”	《九宫》·六二·8
《蝴蝶梦》，作者不详；存另曲 2 曲：	
*《破莺阵》，“尘锁鸳鸾”	《九宫》·四二·4
*《梁州锦序》，“将无作有”	《九宫》·五一·8
《郑孔目风雪酷寒亭》，作者不详；存另曲 3 曲：	

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《琐窗寒》,“前围人马欢娱”	《九宫》·四九·41
*《集莺花》,“闲花野草列画屏”	《九宫》·五八·10
*《榴花马》,“看他一似娇滴滴海棠花”	《九宫》·一二·9
《磨勒盗红绡》,作者不详;存另曲4曲:	
*《长生道引》,“风光最美”	《九宫》·三〇·6
*《山麻客》,“朱门半掩”	《九宫》·四三·14
*《前腔》,“堪恋,景物宛然”	《九宫》·四三·14
*《前腔》,“听言,艾叶垂乌云髻”	《九宫》·四三·15
《薛云卿》,作者不详;存另曲5曲:	
*《得胜序》,“听文桂拜启”	《九宫》·一〇·28
*《前腔》“积代姓张氏”	《九宫》·一〇·29
*《山虎带蛮牌》,“羞人无语”	《九宫》·二六·7
*《锦海棠》,“娟娟夜月”	《九宫》·一八·14
*《前腔》,“金莲步小”	《九宫》·一八·15
《赛金莲》,作者不详;存另曲1曲:	
*《锦庭芳》,“正情浓,间别来如参共商”	《九宫》·三二·17
《赛乐昌》,作者不详;存另曲2曲:	
*《倾杯赚》,“角黍包金”	《九宫》·三一·53
*《前腔》,“深沉院宇”	《九宫》·三一·54
《章台柳》,作者不详;存另曲1曲:	
*《金凤钗》,“熏风起,暑气加”	《九宫》·七七·7
《韩寿窃香记》,作者不详;存另曲2曲:	
*《奈子花》,“黄昏后乞巧楼前”	《九宫》·四九·21
*《渔灯雁》,“蓦忽把往事思量”	《九宫》·一二·11
《琼花女》,作者不详;存另曲1曲:	
*《红绣鞋》,“画堂罗列华筵”	《九宫》·一〇·22
《罗惜惜》,作者不详;存另曲4曲:	
*《山花子》,“张翰思莼”	《九宫》·一〇·2

剧名、词作者、出数、曲数 出名、牌名、首句	现存乐谱出处
*《樱桃花》，"合闺门受荣封"	《九宫》·六三·40
*《柳梢青》，"家乐当筵"	《九宫》·六三·20
*《雁妙体》，"美奴引仙鹤舞"	《九宫》·三七·12
《宝妆亭》，作者不详；存另曲1曲：	
*《沙雁拣南枝》，"想当初共佳期"	《九宫》·三二·32
《诈妮子》，元刘一捧作；存另曲2曲：	
*《金络索》，"春来丽日长"	《九宫》·五八·47
*《香归双罗袖》，"金炉香喷"	《九宫》·四·16

从上表可知：

1．元代《南戏》作品很多，但其作者则大多佚名。

2．至今尚存有全部或一部份乐谱的元代《南戏》，以剧目计，约有62种；以出数计，约有293出。

3．现在全出存有乐谱的元代《南戏》，约有188出。

4．全出以外的另曲，约有501曲。

【《南戏》的丰富性和进步性】　和《杂剧》一样，《南戏》的题材相当广泛地取自现实生活和民间传说。古代文人对《南戏》的看法，有时是不够全面的。明吕天成《曲品》（有1610年序）说，"括其门数，大约有六：一曰忠孝，一曰节义，一曰风情，一曰豪侠，一曰功名，一曰仙佛。"我们只能从这里大概窥知《南戏》题材内容的丰富。"门数"的提出受着阶级性的支配，不能视为正确。"忠孝"、"节义"、"功名"、"仙佛"占了六门中的四门，而将"风情"、"豪侠"二门草草地概括一切民间传说故事所具有的生活的丰富性和复杂性，这显然是不合理的。现存剧本虽然不算多，但已足据以说明吕说之不足信。如果盲目接受吕说，就会作出《南戏》大部份是糟粕的错误结论。事实远不是如此。《南戏》有怎样的价值呢？正如中国科

学院文学研究所的《中国文学史》上所说，“它的思想内容，较为进步，人物个性鲜明生动；”“《南戏》就是这样以它进步的思想内容和完美的艺术形式受到了当时广大人民的欢迎。”对《南戏》作如此总的估价，基本上是正确的。当然，这里是指特定的历史阶段中一般的倾向而言，并不是说《南戏》中没有或多或少的糟粕部分。

元政府于延祐六年(1319)连一接二地向江浙江西等行省发行严禁“唱词”、“赛社”、“立集场”的命令，恐怕也和这时候《南戏》的进步性和它在人民群众间所起的作用，多少有着关系。

下面对元《南戏》中比较重要的作品“《荆》、《刘》、《拜》、《杀》”和《琵琶记》作简单的介绍。

【《荆》、《刘》、《拜》、《杀》】 《荆》、《刘》、《拜》、《杀》，并称为元代“四大传奇”。明王骥德曲律(1625)说，“古戏如《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等，传之几二三百年，至今不废。”明凌濛初(1580—1644)《谭曲杂劄》说，“《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家”。

《荆》是《荆钗记》，元柯丹邱作。这部作品，歌颂了王十朋和钱玉莲坚贞不渝的爱情。王十朋拒绝了丞相的逼婚，钱玉莲拒绝了富豪的求婚；与封建社会上层人士谄媚权贵鄙视贫寒的丑恶行为，形成鲜明对比。这是本剧优秀的方面，也就是它得到人民喜爱的方面。但在有些地方，本剧也宣扬封建道德，热中功名等思想，形成一定的缺陷。

《刘》是《白兔记》，作者不详。题材来自民间传说，受到金《刘知远诸宫调》一定的影响。内容描写刘知远的“变泰发迹”和他的妻李三娘在家受他哥哥残酷折磨的故事。作品在李三娘身上反映了封建家庭中广大妇女的悲惨遭遇，能够唤起人们的同情；但它在描写刘知远的时候，则时时渗进宿命论和迷信思想等封建性的糟粕。

《拜》是《拜月亭》，一名《幽闺记》，相传元施惠作。锺嗣成《录鬼簿》说，施惠（约1295年前后在世），"字君美，杭州人。居吴山城隍庙前，以坐贾为业。……余尝与赵君卿、陈彦实、颜君常至其家。……诗酒之暇，惟以填词和曲为事。"《拜月亭》题材出于民间故事传说。描写同一题材的，在元《杂剧》中，已有关汉卿的《闺怨佳人拜月亭》和王实甫的《才子佳人拜月亭》等。本剧是同一题材在元《南戏》中得到成功处理的杰出典范，颇受前人称赏。它描写秀才蒋世隆和兵部尚书的女儿王瑞兰在兵荒马乱、颠沛流离的环境中，彼此同情、互相帮助，产生了爱情；王瑞兰在父亲蛮横无理的压力之下，坚定不移；他们经过了种种悲欢离合的波折，终于结合为夫妇的故事。作品通过爱情故事，对封建礼教，门第观念、封建势力作有力的冲击；是在思想内容、艺术上都有独特成就的一部作品。

《杀》是《杀狗记》，元、明间徐𤧟作。它通过对一个家庭中兄弟，夫妻和叔嫂之间的关系的描写，宣扬"亲睦为本"、"孝友为先"、"妻贤夫祸少"等封建道德信条。从今天看来，其主题思想，并无足取。它在过去所以受到重视，原因是复杂的。推想起来，可能：第一，是它部分地体现了批判的阶级性——它受到一部分拥护封建礼教的文人推崇；第二，它所暴露、批判的流氓的卑劣、势利行为能够"大快人心"；第三，它所刻划的被压迫者——善良的孙荣的悲惨遭遇，能够引起广大人民的同情。

【《琵琶记》】《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之外，高明的《琵琶记》是一部著名的成功作品。作者高明（1305？—1359），字则诚，后人称之为东嘉先生，浙江温州瑞安人。元顺帝至正五年（1345）中的进士，先后在浙江、江西、福建等处做过小官。至正十六年（1356）以后，他隐居于鄞县（宁波）的栎社，"以词曲自娱。"《琵琶记》大约是

此时所作。

《琵琶记》是写赵五娘和蔡伯喈的故事。这故事早在民间流传。在宋代已有题名《赵贞女蔡二郎》的《南戏》。《南词叙录》以此列于"宋元旧篇"的开头，并且注明，"即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。……实为戏文之首。"这剧本虽已失传，但已很明显，蔡伯喈是它谴责的对象。

高明的《琵琶记》根据民间《戏文》改编，在内容上作了很大的变动。他一开头在《水调歌头》曲词中提出了他改编的目的和故事的提纲；说"不关风化体，纵好也徒然"，"只看子孝共妻贤。"一经他改编，旧《戏文》中对蔡伯喈的谴责，就一变而为对蔡伯喈的颂扬。在剧情的发展中，作者一路为开脱蔡伯喈的罪名作着安排；直到后来，他先在《廊会》一出中，借赵五娘之口，提出了"三不从"，说"他当年也是没奈何"；更到后来，他又在《扫松》一出中，借张广才之口，提出"生不能养、死不能葬、葬不能祭"的"三不孝"来，作一反跌，更借李旺的口提出，"不肯赴选，他的爹爹不从"，"辞官，官里不从"、"辞婚，牛太师不允"的"三不从"来，更加有力地对蔡伯喈的罪名作一番澈底的开脱；他终于提出宿命论来，作为解决矛盾的法宝，"这是三不从把他厮禁害，三不孝亦非其罪；这是他爹娘福薄运乖；人生里都是命安排。"改编的目的和所取的手法，都是由作者的世界观决定的。这样的改编，实际上是对原来朴素的民间传说，作了极大的歪曲。

但是，总的来看，《琵琶记》仍然不失其为一部好作品。它所反映的客观生活，和作者的主观意图并不完全一致。现实生活的感染，使作者主观上狭隘的封建伦理观念，不能充分发挥其作用。他真实地描写了一位普通妇女——赵五娘在封建制度下所经历的悲惨遭遇，突现了她舍己为人的善良品质和他克服巨大困难的坚毅

精神。对蔡伯喈，他深刻地描写了他动摇的性格、内心的忧郁，从而暴露了封建道德的虚伪和矛盾。他笔下的几位善良而平凡人物，如蔡公、蔡婆、张广才等，都能引起人们的同情。他取作背景的灾荒年月中人民的苦难、社长和里正的为非作歹，也都真实地反映了元代的社会面貌。在艺术上，《琵琶记》也达到极高的成就，这在前人评比《琵琶记》和《拜月亭》的文字中，可以见到。下文拟另节讨论之。这些，都是《琵琶记》的精华部分。

【前人对《拜月亭》和《琵琶记》的评比】　在《荆》、《刘》、《拜》、《杀》和《琵琶记》五剧中以《拜月亭》和《琵琶记》最为杰出。明代不少理论家都曾企图在两者之间，作高下的评比。他们争论的本身，的确能说明一些问题。但由于时代和阶级的局限，他们的论点，往往偏于一点一面，而很难得出比较全面的评价。

明吕天成《曲品》（有1610年自序），定《琵琶记》为"神品一"，定《拜月亭》为"神品二"。关于《琵琶记》和《拜月亭》，他说：

"《琵琶》：……其词之高绝处，布景写情，真有运斤成风之妙。串插甚合局段，苦乐相错，具见体裁。可师、可法，而不可及也。词隐先生❶尝谓余曰：'东嘉妙处全在调中平、上、去声字用得变化，唱来和协。……'万物共褒，允宜首列。"

"《拜月》：……元人词笔，制为南词，天然本色之句，往往见宝，遂开临川玉茗之派。"

这里，都是从艺术上看问题的。吕天成对《琵琶记》是从描写情景和安排结构两个艺术问题出发，进行估价的；他对《拜月亭》是从"当行本色"的角度估价的——这和戏剧的群众性和表演效果有关，也是艺术问题。他毫没有接触到内容问题和社会作用问题。

❶明沈璟（约1550—1615年间在世），《南曲》格律派的代表人物。著有《南九宫谱、南词韵选》。有散曲集三种，今皆不存。所作戏剧，有《属玉堂传奇十七种》；另有《同梦记》一种，亦名《串本牡丹亭》，系削改汤显祖的《还魂记》而成。

这是旧时代评论家较为普遍的倾向，也是其局限性的部分表现。至于格律派，如沈璟之流，则仅仅强调字声的变化，而以为“妙处全在”于此，则更加片面了。

吕天成是将《琵琶记》列于《拜月亭》之上的。

何良俊元朗（1566年前后在世）在《曲论》中说，“《拜月亭》……余谓其高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行。”他是重视“当行”的。

王世贞元美（1526—1590）在《曲藻》中说：

> “则成所以冠绝诸剧者，不唯其琢句之工、使事之美而已。其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造。所以佳耳。”

这是说高则诚能深刻描写生活，但王世贞没有对高则诚所反映的生活内容表示什么看法，他所注意的，还是一个艺术问题。

《曲藻》对《拜月亭》的评论，比较详细。它说：

> “《琵琶记》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗谓胜《琵琶》，则大谬也。中间虽有一二佳句，然无词家大学问，一短也；既无风情，又无裨风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。”
>
> “《拜月亭》语似草草，然时露机趣，以望《琵琶》，尚隔两尘。元朗以为胜之，实非公论。”

这里，是把文人写作标准的框框放在第一位，主要还是从艺术出发。其次，他才接触对内容的估价，说《拜月亭》“无裨风教”，言外之意就是说，《琵琶记》是“有裨风教”的。他所谓“风教”当然是“子孝共妻贤”，封建统治者所提倡的“风教”。所以，在接触到内容之时，他的估价，是有其阶级局限性的。

沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》上说：

> “何元朗谓《拜月亭》胜《琵琶记》，而王弇州力争，以为不然。此是王

识见未到处。《琵琶》无论袭旧太多，与《西厢》同病，且其曲无一句可入弦索者；《拜月》则字字稳贴，与弹搊胶粘——盖南词全本可上弦索者唯此耳。”

“可上弦索”仅是一个音乐技术上的配器问题。而且，从后来技术的发展看来，任何剧曲，都能上弦索——其剧在当时尚未上弦索，未必就能说明那个剧不能上弦索。

徐复祚(1560—1630？)在《曲论》中说：

“何元朗谓施君美《拜月亭》胜于《琵琶》，未为无见。《拜月》宫调极明，平仄极叶，自始至终，无一板一折非当行本色语，此非深于是道者不能解也。弇州乃以‘无大学问’为一短，不知声律家正不取于弘词博学也；又以‘无风情’、‘无裨风教’为二短，不知拜月‘风情’，本自不乏，而‘风教’当就道学先生讲求，不当责之骚人墨士也。”

他是从宫调、字声、当行本色等艺术标准，推崇《拜月亭》的。关于内容，他似乎以为讲讲爱情，已经可以，他对戏曲似乎也没有更高的要求。

凌濛初(1580—1644)在《谭曲杂劄》中说：

“曲始于胡元，大略贵当行，不贵藻丽。其当行者曰本色。盖自有此一番材料；其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家，而长材如《琵琶》犹不与焉。以《琵琶》间有刻意求工之境，亦开琢句修饰之端；虽曲家本色故饶，而诗余弩末亦不少耳。”

“元美责《拜月》以无词家大学问，正谓其无吴中一种恶套耳。岂不冤甚？”

徐、凌与王元美的看法，刚刚相反，但各有各的理由。

这些古代评论家的看法，虽然各有其局限性，但从他们对《琵琶记》和《拜月亭》的评论，我们仍然可以学到一些东西。第一，《琵琶记》和《拜月亭》的确曾被当时人们视为最有代表性的作品。第

二，从艺术性的各方面看来，它们互有短长。古代评论家们所注意的重点不同，所作的估价就会有所不同，甚至于相反。第三，更重要的，这类论点，虽然出于古代行家，能丰富我们的知识；但由于其局限性和片面性，他们所作的结论，绝对不适于照样接受。我们非但对于古代音乐作品本身，应该批判地继承，我们对于古人有关音乐作品的理论，也应该批判地参考。非但对于封建时代的理论是如此，对于资本主义时代的理论也是如此。

【批判和爱好的阶级性】 上面说过，王元美所要求的"有裨风教"，是根据封建文人的伦理标准提出的。此外，即使他所谓"体贴人情，委曲必尽，"其中所"体贴"的"人情"，也是他从他的世界观中所视为"真实"的"人情"——实际上与社会现实中人民大众的人情，是有一定的距离。例如《扫松》一出，借两位劳动人民的口吻，极力为蔡伯喈辩护，使满腔义愤的张广才一忽儿成为动摇、妥协，站到对蔡伯喈表示同情的行列中去。这些地方，并不是真实的。特别可以注意的，是明太祖对《琵琶记》和高则诚的重视。徐渭(1521—1593)在《南词叙录》中说：

> "我高皇帝即位(1368)，闻其名，使使征之。则诚佯狂不出。高皇不复强。亡何，卒。时有以《琵琶记》进呈者。高皇笑曰：'《五经》、《四书》，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无。'既而曰：'惜哉，以宫锦而制鞵也！'由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献。"

明太祖从统治者的立场，把《琵琶记》比之《五经》、《四书》——可被利用以巩固统治的工具。尽管《琵琶记》有着进步的现实因素，但由于其所反映的社会现象本身，有着丰富性与复杂性，不同阶级，可以各取所需，强调其有利于自己的一面。所以，可以说，批判有着阶级性。

《琵琶记》有四十九出❶。在这四十九出中，特别称赞那几出，历来也是颇有分歧的。徐渭《南词叙录》说：

"或言：'《琵琶记》高处在《庆寿》（今为《称庆》）、《成婚》（今为《花烛》）、《弹琴》（今为《赏荷》）、《赏月》（今为《赏秋》）诸大套。'此犹有规模可寻。惟《食糠》（今为《吃糠》）、《尝药》（今为《汤药》、《遗嘱》）、《筑坟》（今为《造坟》）、《写真》（今为《描容》）诸作，从人心流出——严沧浪言'水中之月，空中之影，最不可到'。"

"或言"是代表一种比较普遍的看法，"惟"字以后，是代表作者个人比较独特的看法。从《琵琶记》中各出在解放前近几十年来的流行情况看来，前一看法，还比较占有优势；《称庆》、《辞朝》、《赏荷》、《赏秋》，场面偏于富丽堂皇的一些出头，得到较为普遍的流行。《吃糠》等出，虽然在文学上曾得到一些知识分子的称赏，但在舞台上，在曲社中，则很少听到有人歌唱。就是说，主角赵五娘的美好品质及其悲惨境遇，《琵琶记》的精华所在，反而渐渐被人忽略了。看来，这正是由于资产阶级的思想曾是资本主义时代的统治的思想。在提倡个性解放、恋爱自由的时代，在南北曲中，一方面学习和担任爱情主角——生旦角色的人特别地多；生旦剧曲得到最为普遍的流传；另一方面，愿意扮演被压迫最富有斗争性的女性角色——正旦角色者特别地少。到了今天，以正旦为主角的剧曲和正旦唱腔的特殊风格，在表演上，已渐渐濒于失传；也就是说，能够表演窦娥、赵五娘等角色的人愈来愈少了。这是很不幸的。这并不是由于《吃糠》、《描容》等出的内容不好，而是由于过去戏曲艺术

❶这是现存各种曲谱上所规定的分出，和现存古代剧本上所规定的分出不同——那只分成四十二出。作者以为，后者仅是体现了剧本作者的原始意图，前者才体现了同一剧本，在经过了多位艺人在群众面前长时期的演出实践中发现了问题，不断进行了修改之后，而产生的结果。以二者相比，后者可视为原始未定的初稿，前者可视为修改后的定稿；我们对于前者应该予以更大的注意。

受到资产阶级在美学观点上的阶级局限性的影响。所以，在爱好上，也是有着局限性的。

【《拜月》、《吃糠》】 举《拜月亭》中之《拜月》（一称《双拜》）出（曲例32）和《琵琶记》中之《吃糠》出（曲例33）乐谱为例：

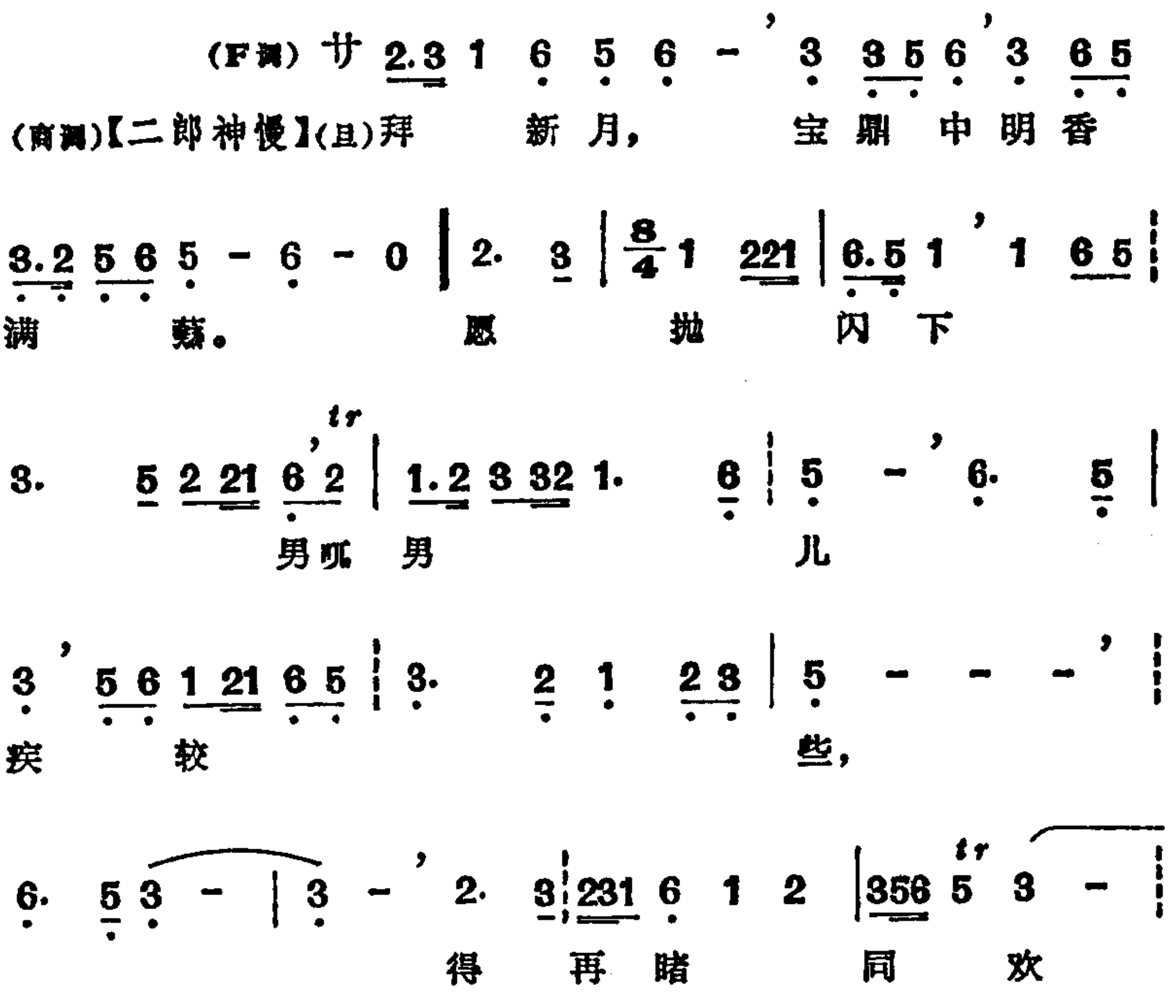
曲例32

拜　　月

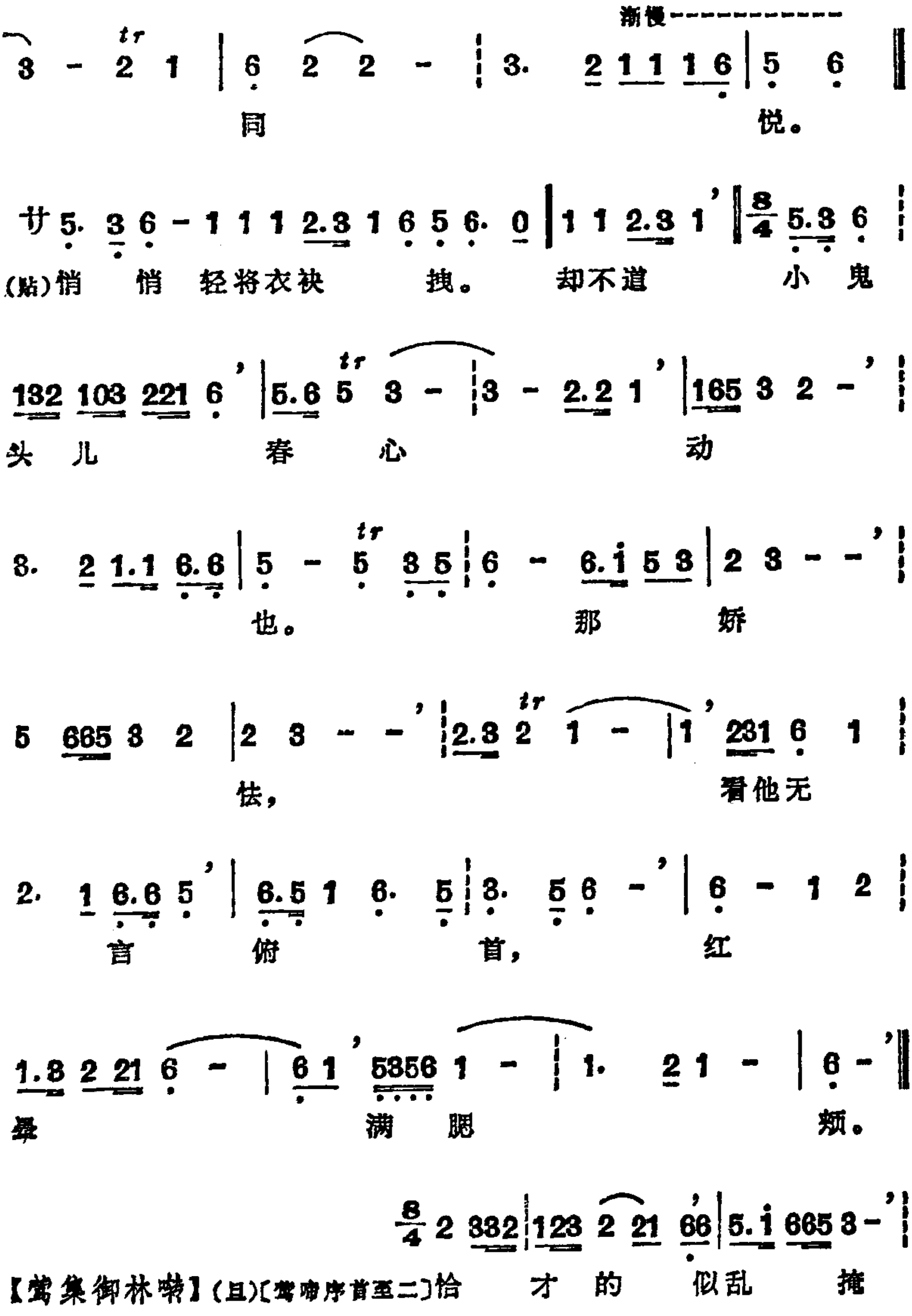
（一名《双拜》）

元 施 惠词

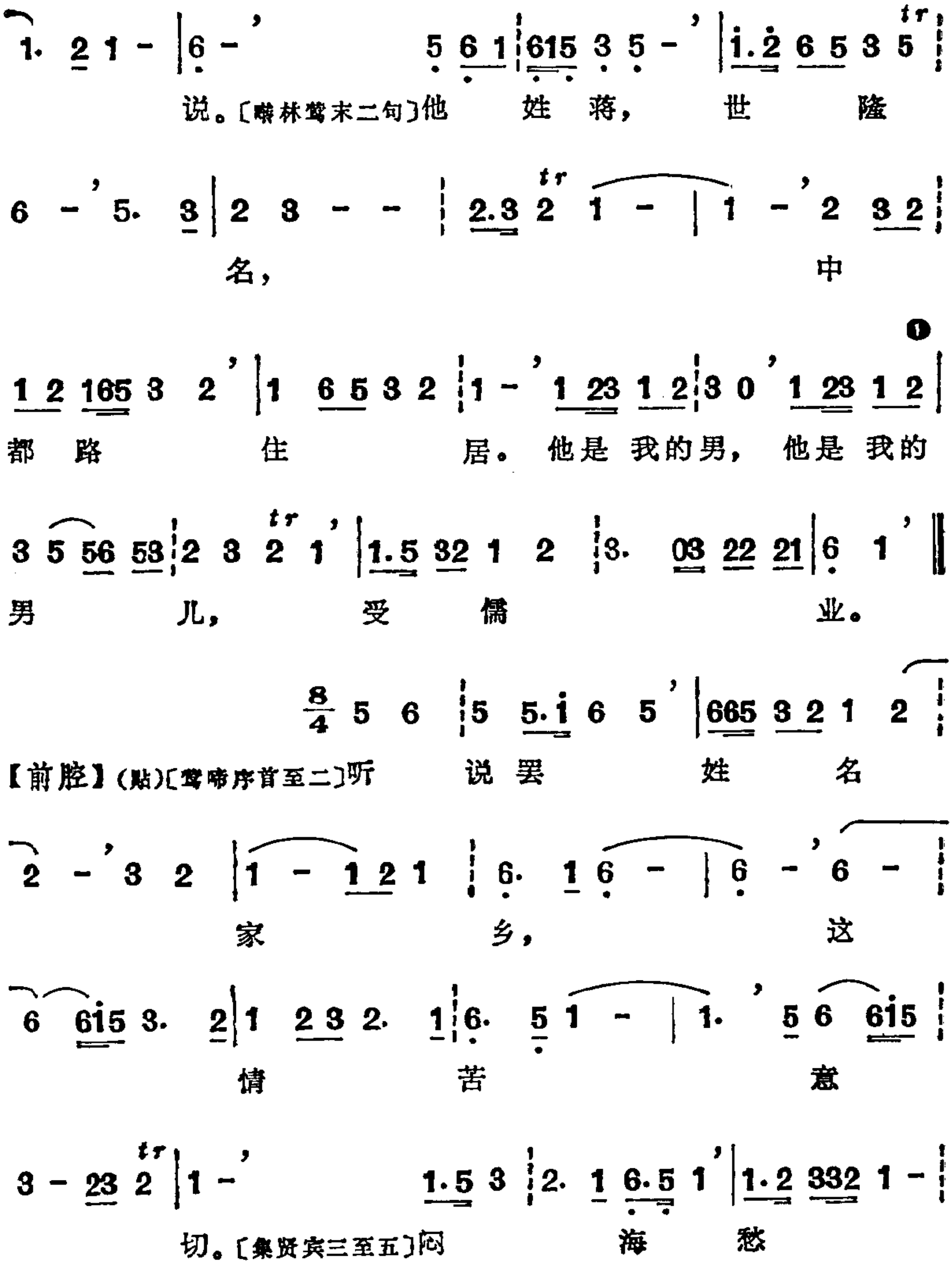
《幽闺记曲谱》曲❶



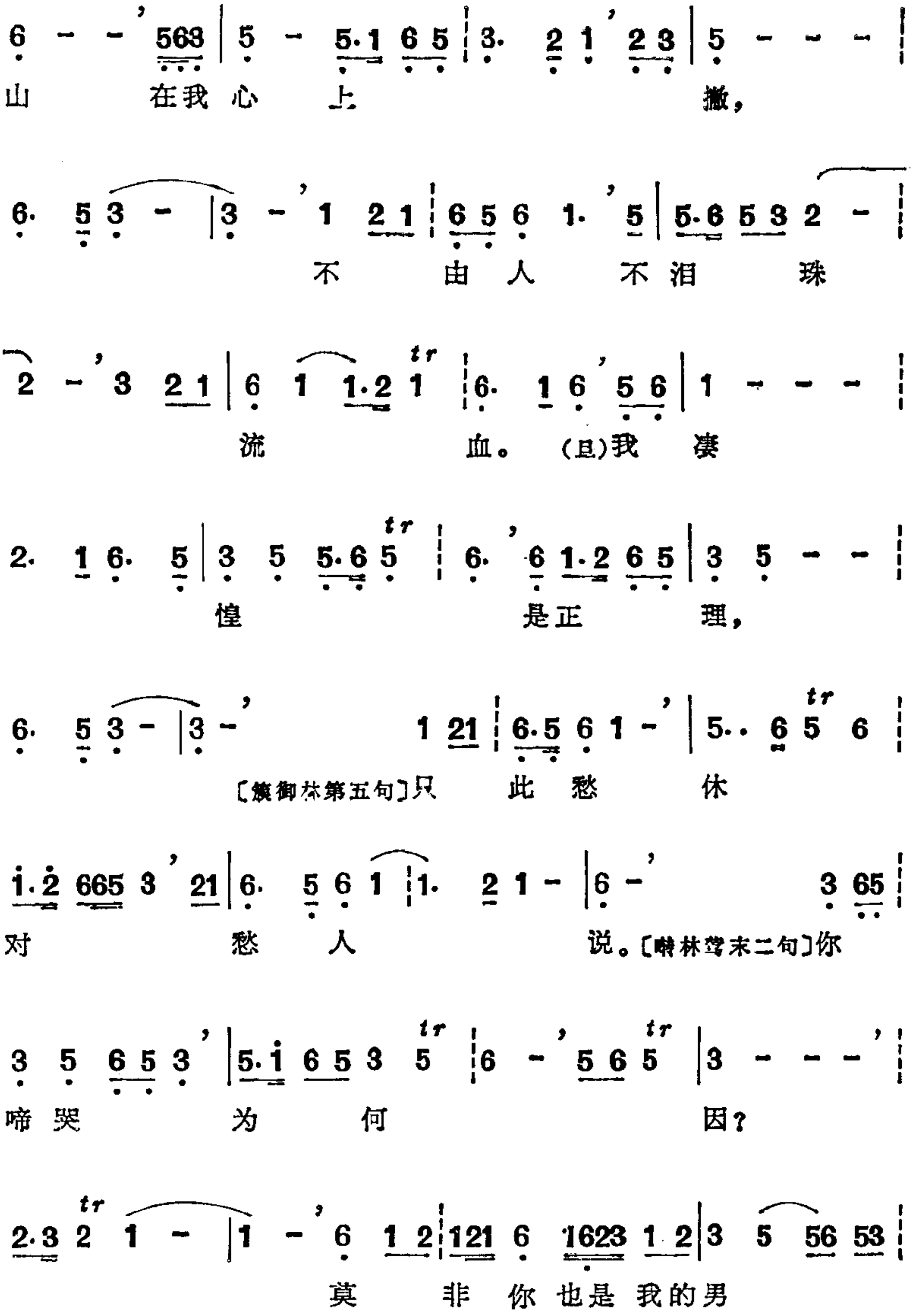
❶一名《拜月亭全记曲谱》，1921年上海朝记书庄印行，曲师殷溎深原稿。另据《纳书楹》、《遏云阁》、《集成》等谱，略加校订。

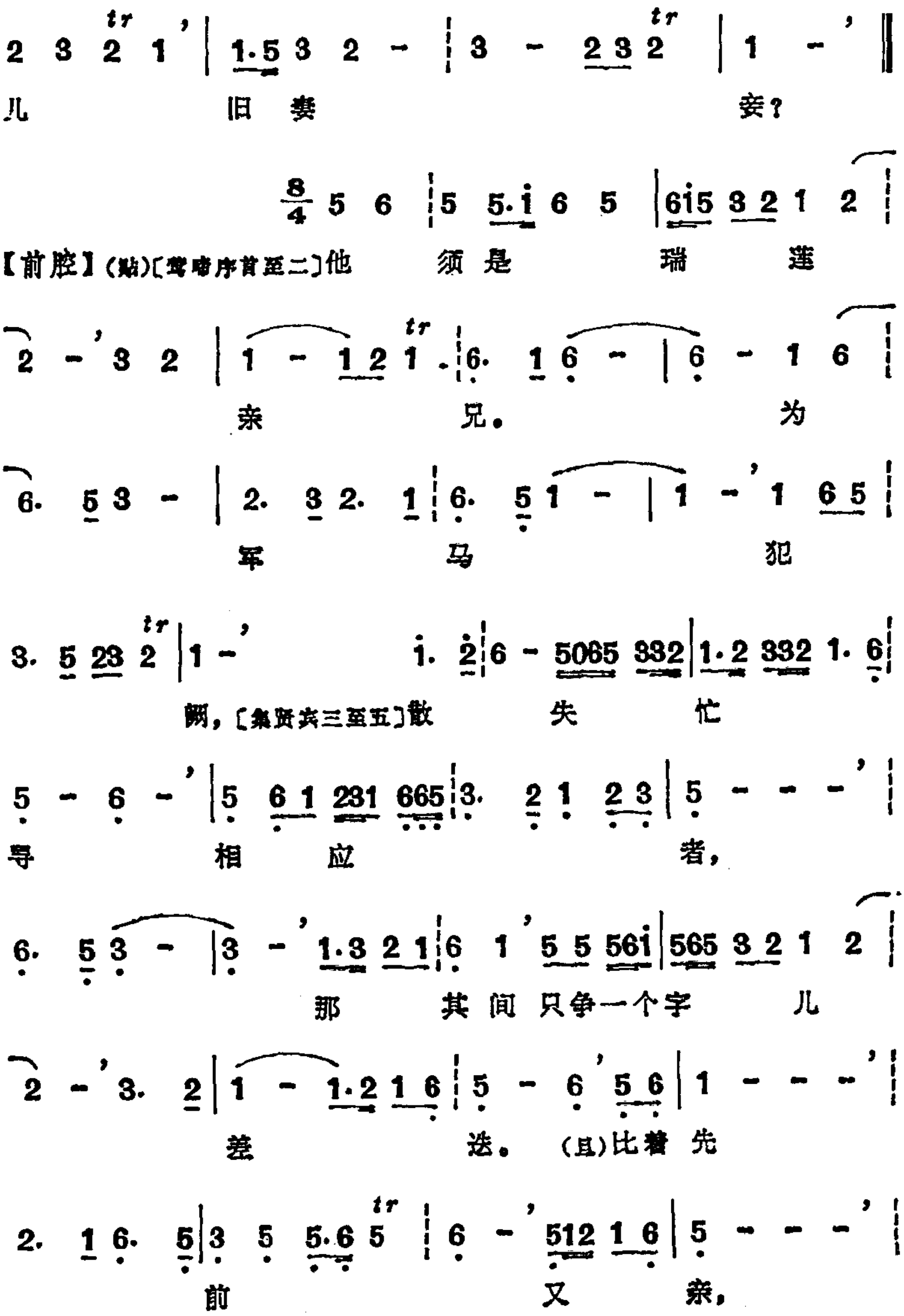

渐慢
同 悦。
(贴)悄 悄 轻将衣袂 拽。 却不道 小 鬼
头 儿 春 心 动
也。 那 娇
怯， 看他无
言 俯 首， 红
晕 满 腮 颊。
【莺集御林啭】(旦)〔莺啼序首至二〕恰 才 的 似乱 掩


胡 遮，(贴)你事
到 如 今 多漏
泄。〔集贤宾三至五〕和你姊 妹 们 的
心 肠，你也休 见
别。 夫
妻 们莫不是 有 些 周
折？(旦)教 我也难 推
怎 阻？〔簇御林第五句〕我一
星星 对 伊 仔 细 从 头



❶因临时插入叠句，重复半板，故此处连下两正板。


山 在我心上 撇，
不 由 人 不 泪 珠
流 血。(旦)我 凄
惶 是正 理，
〔簇御林第五句〕只 此 愁 休
对 愁 人 说。〔啭林莺末二句〕你
啼哭 为 何 因？
莫 非 你 也是 我的男


儿 旧 妻 妾？
【前腔】(贴)〔莺啼序首至二〕他 须是 瑞 莲
亲 兄。 为
军 马 犯
阙，〔集贤宾三至五〕散 失 忙
寻 相 应 者，
那 其间只争一个字 儿
差 迭。(旦)比着先
前 又 亲，


〔簇御林第五句〕我 如今 越
和你着疼 热。〔啭林莺末句〕你休
随着 我 跟 脚，
久 已 后 只当我的男
儿 那 枝 叶。
【前腔】(贴)〔莺啼序首至二〕我 须是 你的妹 妹
姑 姑， 你
须是 我的嫂 嫂， 又是姐


姐。〔集贤宾三至五〕未 审
家 兄 和你因 甚
别？ 两 分 离
是 何 时
节？ (旦)正过 寒 冬
冷 月， 〔簇御林第五句〕被
我爹 把奴拆 散 在 招 商
舍。〔啭林莺末二句〕我思 量 起
痛 辛 酸，


那其间染病耽疾，他是我的男
渐慢
儿，教我怎割舍？
渐慢
【黄莺花下啼】(贴)〔黄莺儿首至合〕阿呀爹爹吓，你直恁
太情切！(姐姐吓,)你十分
忒软怯！眼睁睁怎忍和他相抛
撇？(旦)(妹子吓,)枉自叹嗟，无可
计设；吓！当不过他抢来推去望前
扯 (旦贴同唱)〔四季花八至九〕意似虺蛇



《拜月》出是全剧中主题思想最为突出的一出。内容是：瑞莲见瑞兰"面带忧容"，探寻究竟，见瑞兰假装正经，不肯说出，就假说

有事离开，在暗中偷听；听到瑞兰在拜月祝祷中诉说自己的心怀时，就突然出现。至此瑞兰不再能隐瞒，终于说出自己和蒋世隆的恋爱关系和被迫离别的经过。瑞莲的性格比较直爽；她首先谴责义父，说，"他直恁太情切"，接着又批评瑞兰，说，"你十分忒软怯。"瑞兰一方面直说出"恨爹爹把奴折散在招商舍，"❶另一方面，又为其父亲开脱，把怨气发泄到受她父亲使唤的僮仆六儿身上去❷，而说，"当不过他抢来推去望前扯。"然后姐妹二人同声咒骂六儿，说他"意似虺蛇，性似蝎螫。"说"情切"，实际上是说"顽固"，用"情切"二字，不过在说法上含蓄一些罢了；诅骂六儿，实际上是咒骂其父，是一种指桑骂槐的手法。在这样委婉细腻的描写之中，剧作者曲折地写出了封建家庭中的妇女，在传统礼教的约束之下，即使对封建礼教进行反抗，也并不是那么心直口快，而是有所顾忌，不太露骨的。这样的写法，正是揭露了封建社会的现实，既有一定的民主性，又在一定程度上说明了封建礼教在封建家庭的妇女中有着何等巨大的传统力量。

配合着这样的内容，音乐形象的塑造，也是相当成功的。曲例略去了开头五曲，仅选取全出中有关姊妹二人诉说心事，谴责其父的一些曲调，最后又略去了《尾声》。这部分曲调，用的都是集曲。总的说来，情调都比较柔软；但若把姊妹二人的唱腔比较起来，则瑞莲(贴)所唱，比较活泼、坚强一些，瑞兰(旦)所唱，更加柔和、朴素一些。结合了词意的发展看来，两人的唱腔，一般都随着感情的激动而高扬，随着内心痛苦的诉说而低沉，而表达反抗心情的唱腔，则都有比较强烈的意味。在这些方面，音乐的描写，历史地说

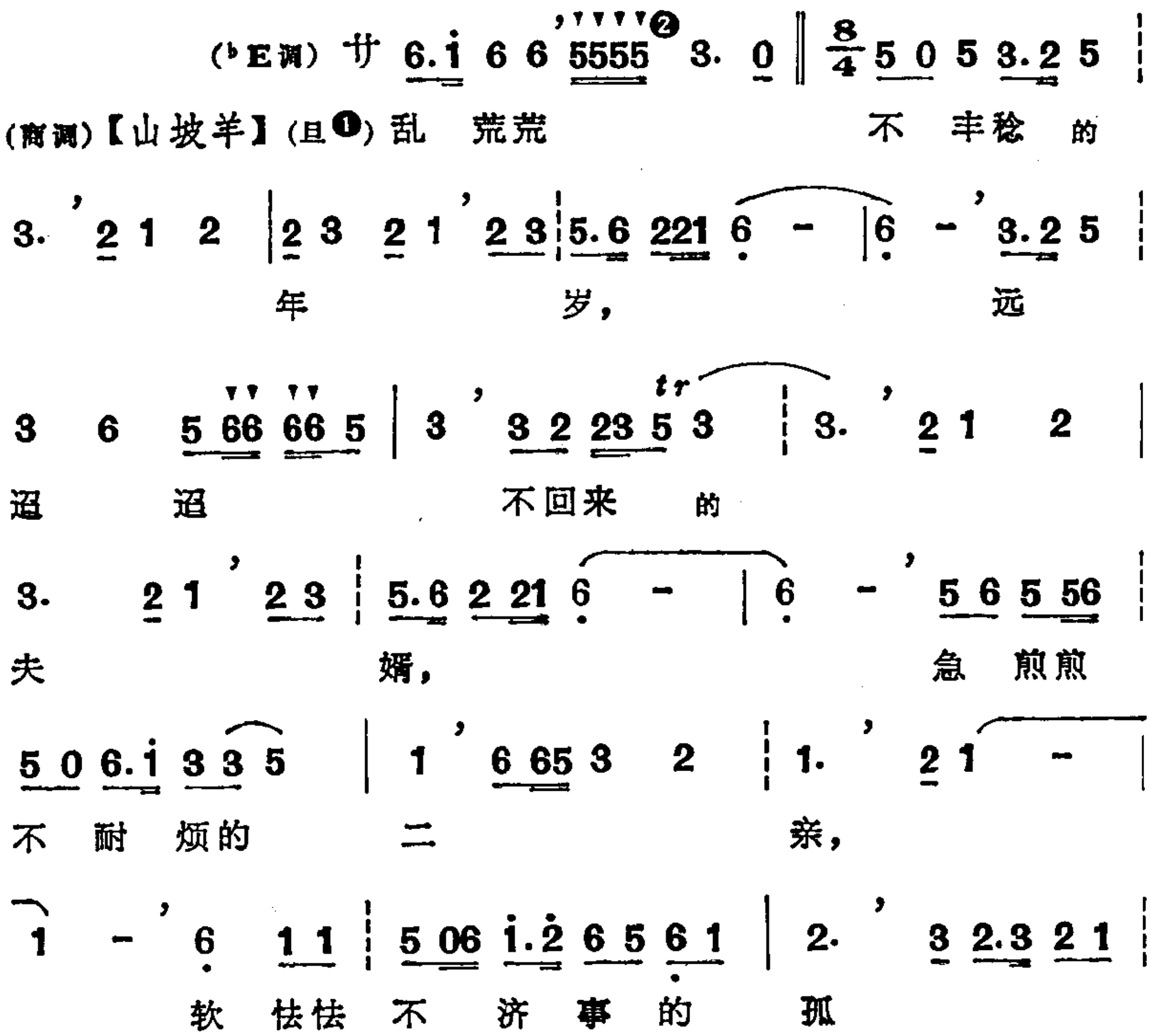
❶此是李评《幽闺记》原词。此句在曲谱中已被改成"被我爹……，"就说得比较隐晦了。这样偏于软化的修改，可能与编者所受到的统治着的思想的影响有关。　❷流行曲谱有瑞兰的说白，"其时爹爹还犹可，只恨六儿这小畜生……"。

来，是比较适宜的。但到了今天，我们中间，已不应该有这样的环境、这样的妇女和这样的性格；因此，这种唱腔，若不加进创造的因素，也就不太容易被我们所利用了。

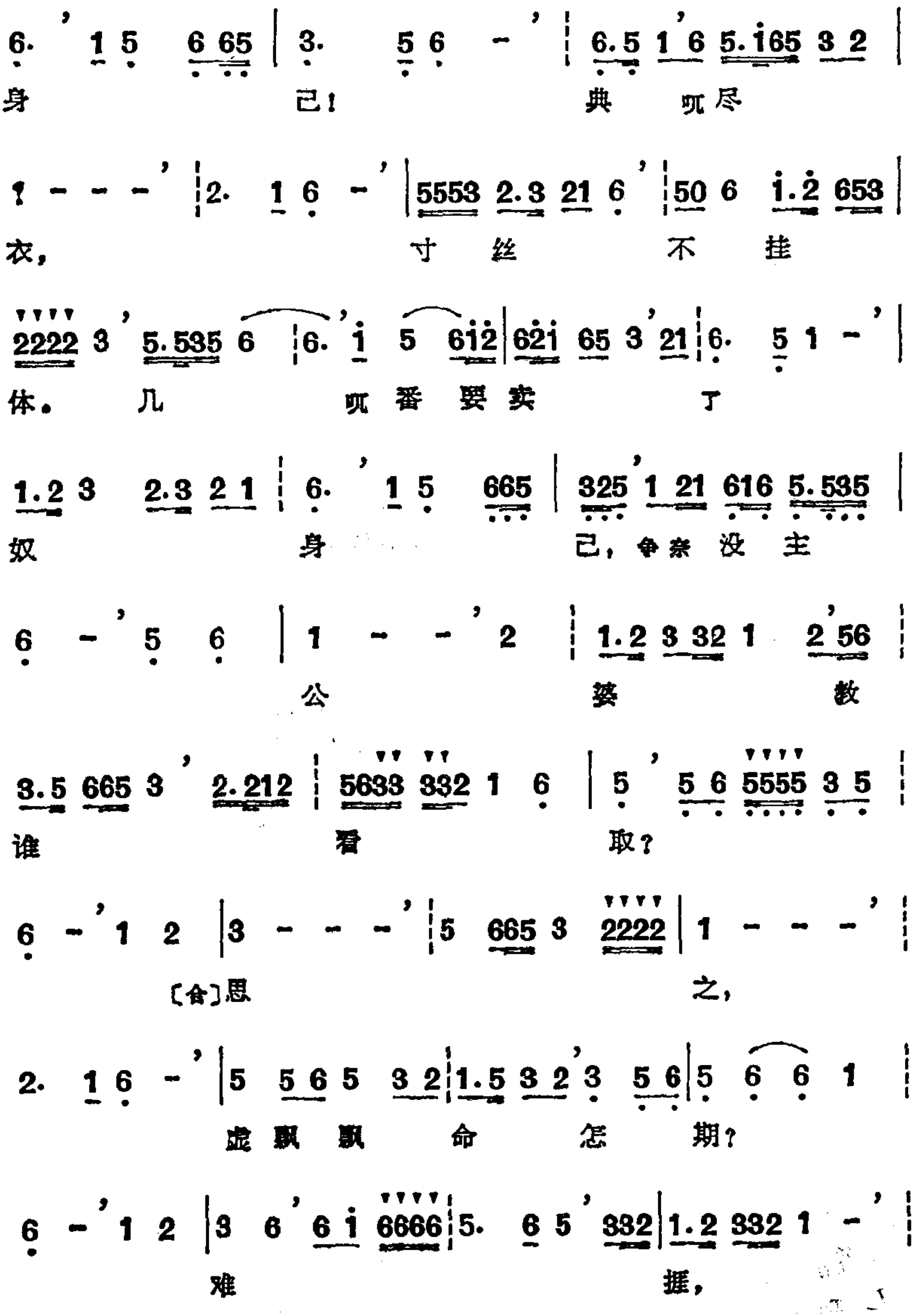
曲例33

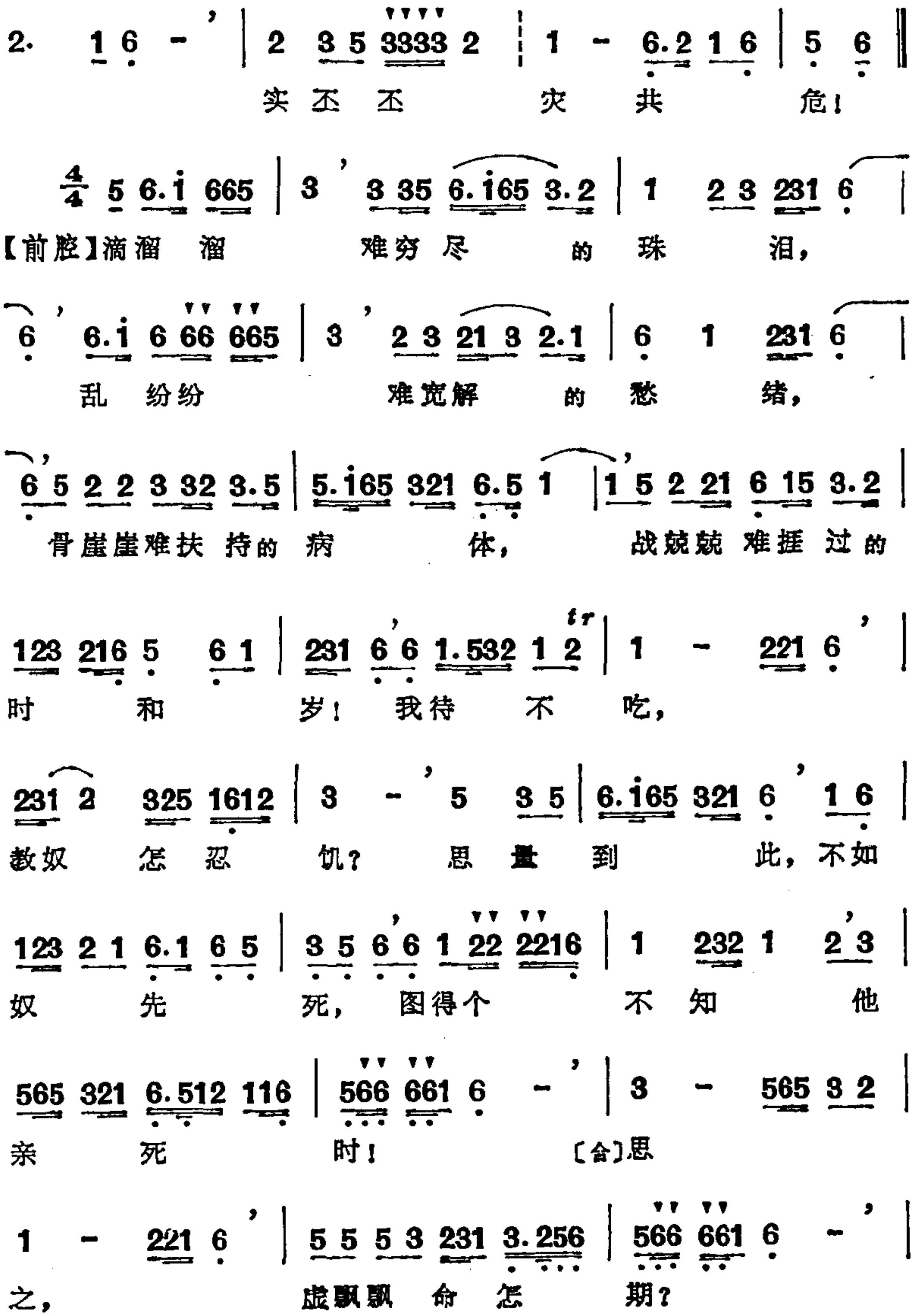
吃　糠

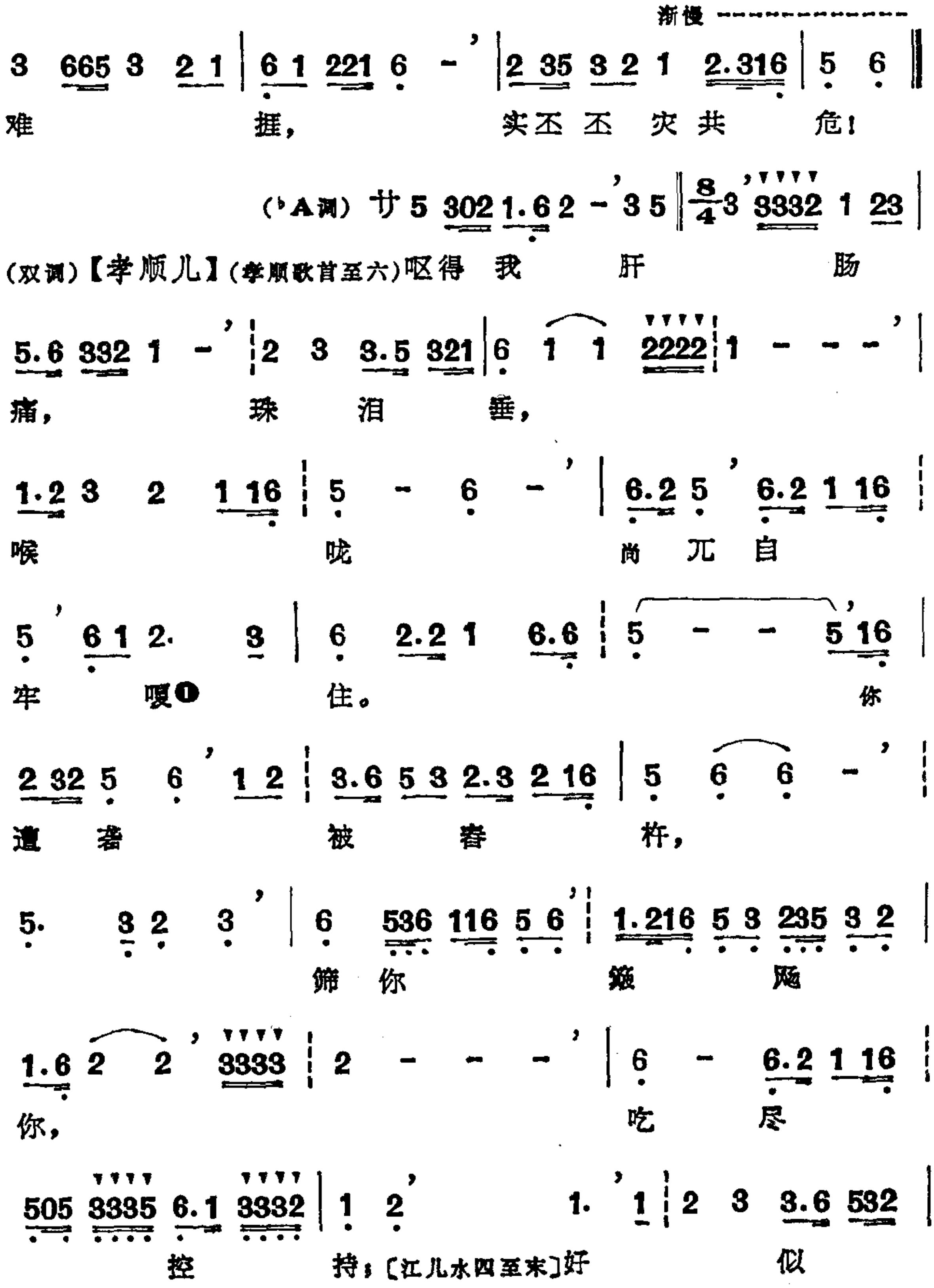
元 高　明词
《天韵社曲谱》曲



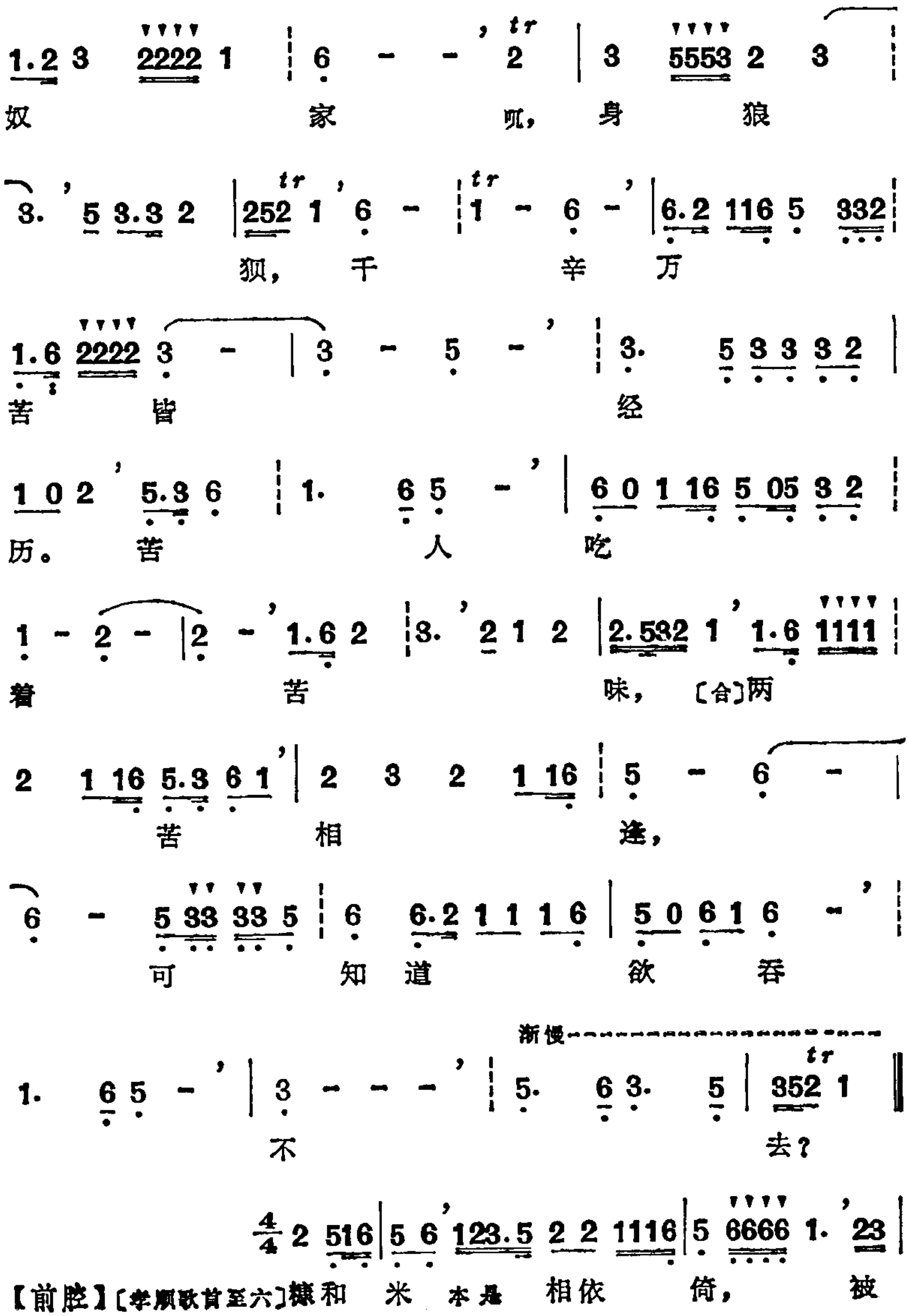
❶是正旦；传统曲谱中，正旦与别的旦，一般在记法上不加区别，但在歌唱风格上，则正旦与别的旦大有区别。　❷"硬撒"，用断音唱，摹仿哭声；这种唱法，只用于正旦唱腔，其他角色，一般不用。

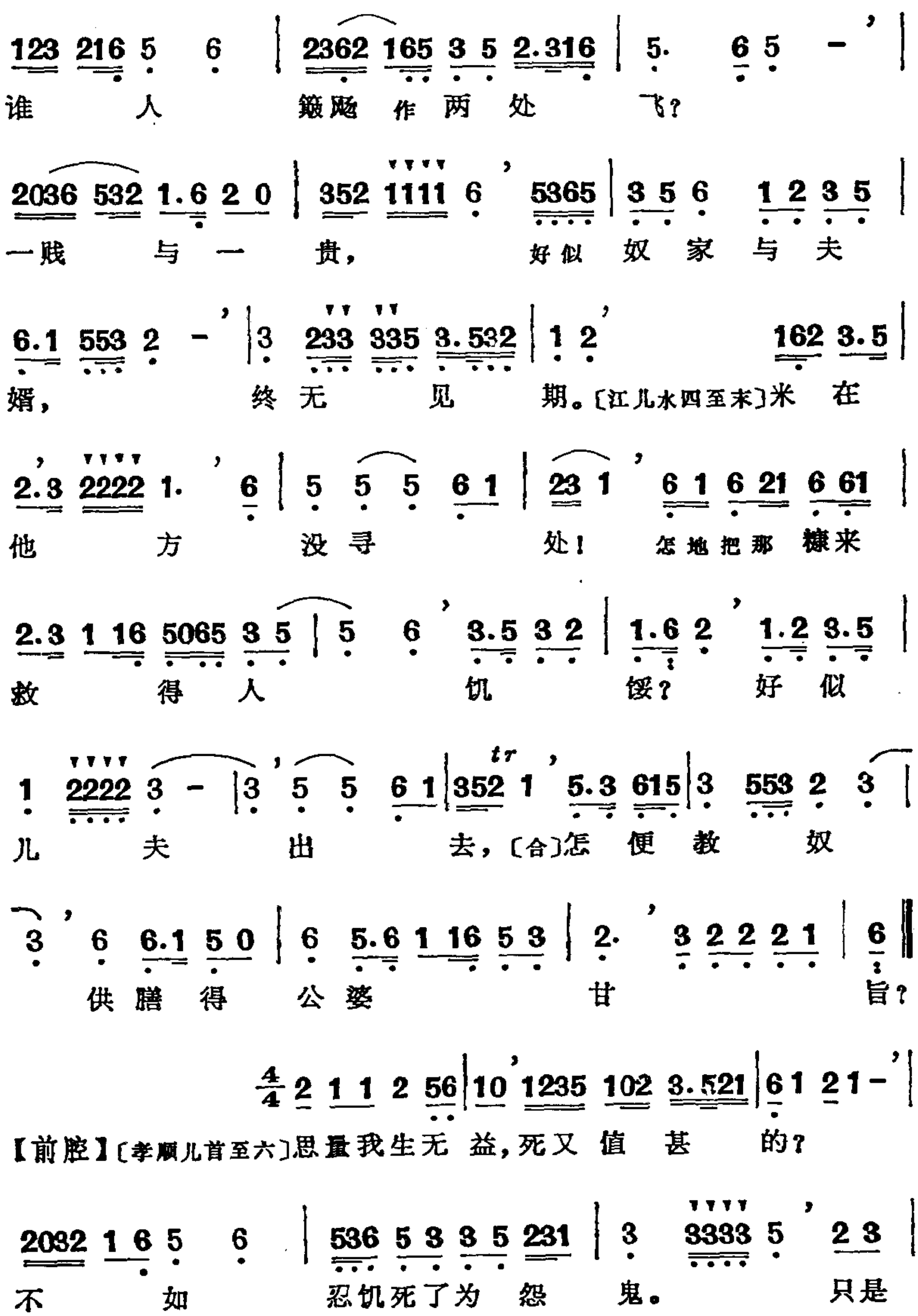

身 己！ 典 叽尽
衣， 寸 丝 不 挂
体。 几 叽 番 要 卖 了
奴 身 己，争奈 没 主
公 婆 教
谁 看 取？
〔合〕思 之，
虚 飘 飘 命 怎 期？
难 捱，

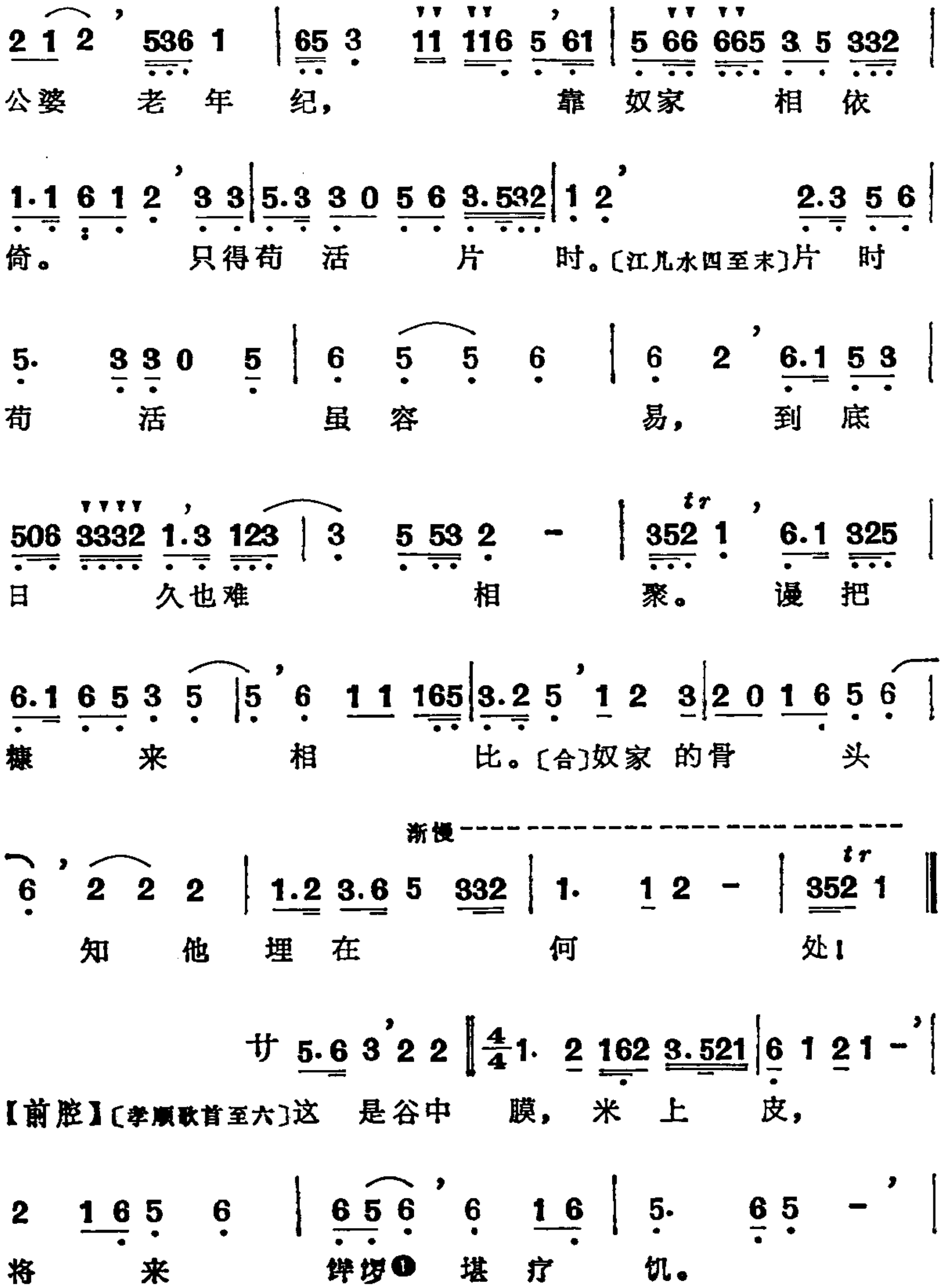

实丕丕 灾 共 危！
【前腔】滴溜 溜 难穷尽 的 珠 泪，
乱 纷纷 难宽解 的 愁 绪，
骨崖崖难扶 持的 病 体，战兢兢 难捱 过的
时 和 岁！我待 不 吃，
教奴 怎 忍 饥？ 思 量 到 此，不如
奴 先 死，图得个 不 知 他
亲 死 时！ 〔合〕思
之， 虚飘飘 命 怎 期？



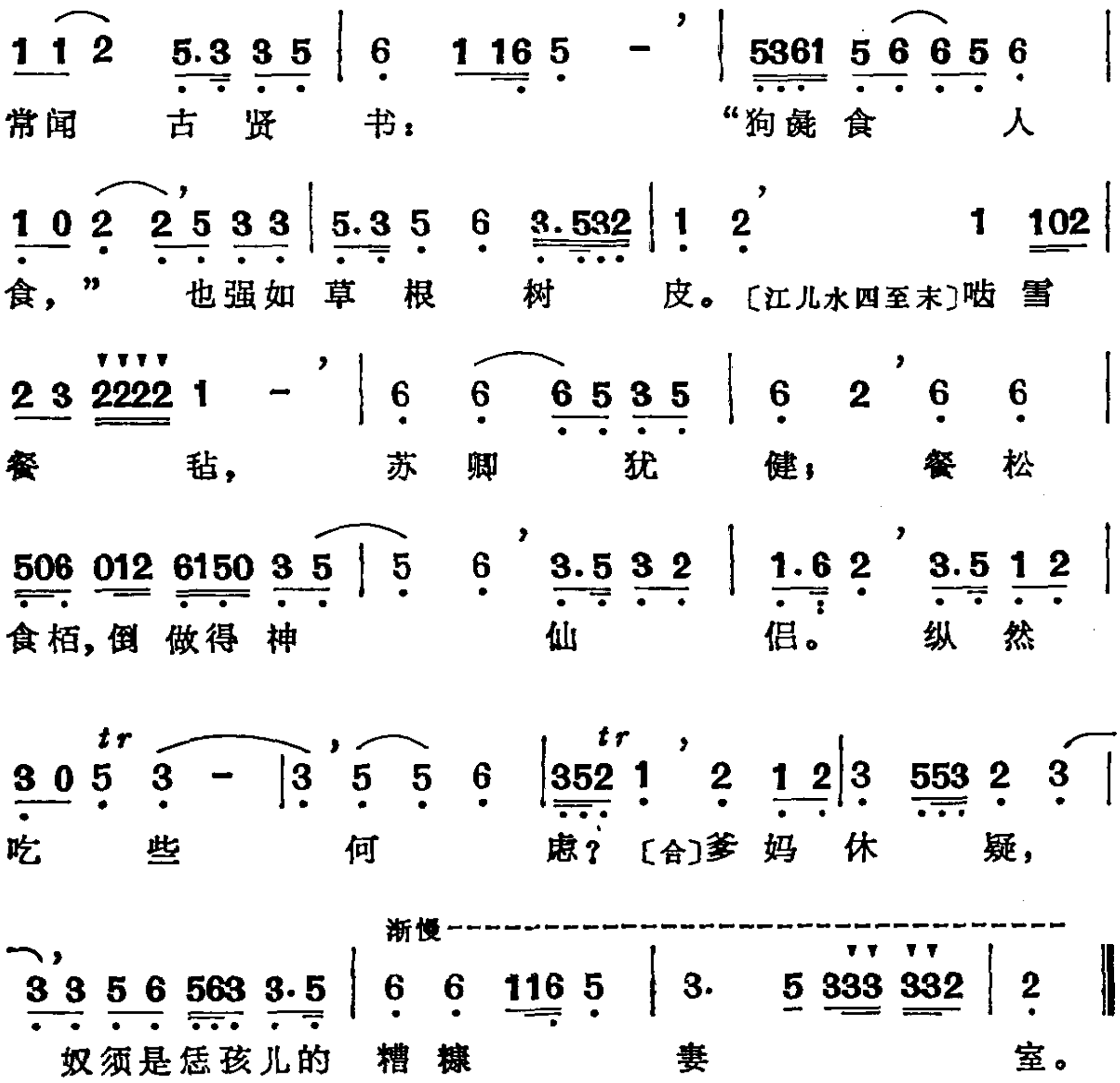
❶《纳书楹曲谱》眉注云，"牢嘎音嗳"，意即"牢嘎"二字中的"嘎"字音"嗳"。


奴　家　呱，身　狼
狈，千　辛　万
苦　皆　经
历。苦　人　吃
着　苦　味，〔合〕两
苦　相　逢，
可　知道　欲　吞
渐慢
不　去？
【前腔】〔孝顺歌首至六〕糠和　米　本是　相依　倚，　被


谁人簸飏作两处飞？
一贱与一贵，好似奴家与夫
婿，终无见期。〔江儿水四至末〕米在
他方没寻处！怎地把那糠来
救得人饥馁？好似
儿夫出去，〔合〕怎便教奴
供膳得公婆甘旨？
【前腔】〔孝顺儿首至六〕思量我生无益，死又值甚的？
不如忍饥死了为怨鬼。只是


公婆老年纪，靠奴家相依
倚。只得苟活片时。〔江儿水四至末〕片时
苟活虽容易，到底
日久也难相聚。谩把
糠来相比。〔合〕奴家的骨头
渐慢
知他埋在何处！
【前腔】〔孝顺歌首至六〕这是谷中膜，米上皮，
将来馂饦❶堪疗饥。

❶馂饦，音毕罗，饼属。



《吃糠》出是紧接着《吃饭》而来的一出。《吃饭》出描写的是：赵五娘想尽一切办法，为公婆准备了"淡饭"，自己却背地里吃些谷膜、米皮。但她婆婆还嫌没有菜蔬，疑心媳妇在吃饭时躲避他们，是为了要私下吃些好的东西。《吃糠》出大部分描写赵五娘吃糠时面对困难，忧愁痛苦的复杂心情。她用糠的遭遇譬喻封建时代妇女被摆布、受"控持"的处境，用糠和米的关系譬喻夫贵妻贱，远隔"两处"，在封建社会中经常遇见的现实情形。到最后一段，蔡公蔡婆发现赵五娘在吃糠，感动得哭晕过去。

音乐上，在六曲的前五曲中，是赵五娘在诉说自己痛苦为难的心情。曲调哀婉而沉着，是一位坚强、善良的女性在痛苦中的抒情，与一般女性缠绵悱恻的抒情有所不同。在第六曲中，是赵五娘在公婆面前抑止了自己的痛苦心情，反而强作镇定，企图用一些安慰的言词，去减轻他们的痛苦。曲调质朴而含蓄，正与内容情节的要求相称。

【《南戏》深厚的民间音乐基础】《南戏》的音乐，是劳动人民的创造，长期累积而成。与北方《杂剧》相同，构成《南戏》套数的，是若干单体的曲牌。每个曲牌都代表着劳动人民所创造、所应用的一个曲调或其变体（"又一体"）。12世纪时在宋代早已流行的《南戏》，到了13、14世纪时在元代已累积了不少曲牌，而且已有了把若干单个曲牌联接成套曲的丰富经验。光就《拜月亭》和《琵琶记》两剧所用曲牌作一统计：若不计异体，则《拜月亭》已用到180来个不同的曲牌；若连异体在内（一个曲牌的"又一体"常有或多或少的变化，甚至有极大的变化，所以把它作为另一曲调看待，亦无不可），则它已用到300来个曲调。若不计异体，则《琵琶记》已用到180个左右的曲牌；若连异体在内，则它已用到400来个曲调。再将两剧作一比较，若不计异体，则它们所共用的同名曲牌，计有58个，它们所用的相异曲牌，约250来个；若连异体在内，则两剧已用到700来个曲调。仅就两剧作比较，曲调已如此之多，则全部《南戏》所拥有的曲调，其数目之大，可以想见。这样深厚的音乐基础，主要是广大的南方劳动群众所造成。

元、明间，《南戏》较多是作者不详；可能是出于民间艺人之手。少数可考的作者，系杭州、温州、台州、淳安等地的人❶，可以说，初期的《南戏》，都是浙江地区的产物。

❶施惠，杭州人；高明，温州人；柯丹邱，台州人；徐㽦，淳安人。

【南北合套】 在《南戏》继续发展的同时，《杂剧》活动的中心渐向南移；由南北戏曲音乐的交流，《南戏》和《杂剧》的汇合，在南方形成了一种称为"南北合套"的套数结构形式，将《南曲》—《南戏》曲牌和《北曲》—《杂剧》曲牌用于同一套数之中。

《录鬼簿》说："沈和（约1295年前后在世）：和字和甫，杭州人。……以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。……江西称为蛮子关汉卿者是也。"今其《欢喜冤家》剧本未见流传，只能从其《潇湘八景散曲》看到他南北合套的结构形式。《潇湘八景》是以《北曲》开始，以后一南一北，相间编排。其编排次序为：

北《赏花时》——南《排歌》——北《哪吒令》——南《排歌》——北《鹊踏枝》——南《桂枝香》——北《寄生草》——南《乐安神》——北《六么序》——南《尾声》。

其词见《词林摘艳》丁集；其曲谱大部分已经散失，今所存者，仅有《赏花时》一曲的乐谱，见《九宫大成南北词宫谱》卷二。

今存《永乐大典》所收元《戏文》三种中，亦有南北合套。如《小孙屠戏文》中有两套，明标出《南曲》、《北曲》。其一套所用曲牌为：

北《新水令》——南《风入松》——北《折桂令》——南《风入松》——北《水仙子》——南《风入松》——北《雁儿落》——南《风入松》——北《得胜令》——南《风入松》；

其另一套所用曲牌为：

北《端正好》——南《锦缠道》——北《脱布衫》——南《刷子序》。

《宦门子弟错立身戏文》中亦有南北合套，但不标明南北曲。例如，其中有一套所用曲牌为：

(北)《赏花时》——(南)《排歌》——(北)《哪吒令》——(南)《排歌》——(北)《鹊踏枝》——(南)《乐安神》——(北)《六么令》——(南)《尾声》;

这与沈和《潇湘八景散曲》的结构形式相近似,仅比它少用两曲而已。

至今存有完整剧本的元代南《传奇》,如《拜月亭》、《琵琶记》、《荆钗记》、《杀狗记》、《牧羊记》、《金印记》、《岳飞破虏东窗记》等,或多或少,均包含南北合套。

其后在元末明初,贾仲名作《升仙梦杂剧》(调见《元曲选外编》695—706页),全剧四折,均用南北合套:

第一折

北仙吕《点绛唇》——北《混江龙》——南《东瓯令》——北《哪吒令》——南《桂枝香》——北《鹊踏枝》——南《玉包肚》——北《寄生草》——南《乐安神》——北《赚煞》;

第二折

北中吕《粉蝶儿》——北《醉春风》——南《好事近》——北《上小楼》——南《千秋岁》——北《上小楼》——南《越恁好》——北《快活三》——南《红绣鞋》——北《尾声》;

第三折

北越调《斗鹌鹑》——北《紫花儿序》——南《诉衷肠》——北《耍三台》——南《山马客》——北《调笑令》——南《忆多娇》——北《耍厮儿》——南《江神子》——北《圣药王》——北《尾声》;

第四折

北双调《新水令》——南《昼锦堂》——北《甜水令》——南《四块金》——北《川拨棹》——南《川拨棹》——北《七弟兄》——南《锦衣香》——北《喜江南》。

无论北曲或南曲，其本身都已是广大地区中无数民间歌曲的融合体。北曲包括北方各地的民间歌曲，还包括一部分少数民族地区的民间歌曲；南曲也有同样的情形。等到南北合套出现，就又在更广的基础上引起了声乐上的融合作用。这里面，地方特点和相互交流——个性与共性长期持续，在辩证关系中间，不断发展下去。一方面相近的地方风格之保持，赋予音乐作品以风格上之统一；而另一方面，南北悬殊的相异风格的同时吸收，则赋予音乐作品以对比上更大的可能性。后来到了明、清时期，南北合套得到更普遍的应用，不少采用合套形式的优秀作品，得到人们的爱好而被保存下来。这说明，对不同地区的曲调在同一作品的并用，前人已有成功的经验。

第二十六章　乐器与器乐

【乐器】 元代宫廷《雅乐》乐舞所用乐器，多承宋、金遗制，其见于记载的，约有37种❶，计：

吹乐器　箫(排箫)、篪、笛(一称长笛)、籥、巢笙、和笙(一作竽)、七星匏、九曜匏、闰余匏，凡9种；

弹弦乐器　一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴、瑟，凡6种；

击乐器　镈钟、编钟、编磬、金錞、金钲、金铙、单铎、双铎、建鼓、鞞、应、晋鼓、雷鼓、路鼓、鼗鼓、雷鼗、路鼗、搏拊、雅鼓、相鼓、柷、敔，凡22种。

除了宫廷《雅乐》乐器中有一部分为民间同时流行的乐器以外，民间和宫廷《宴乐》所用的其他乐器，以及外来乐器❷，其见于记载的，约还有28种，计：

吹乐器　龙笛、羌笛、铁笛❸、箫、头管(亦作筚篥)、笙，凡6种；

拉弦乐器　胡琴、[illegible]，凡2种；

弹弦乐器　琵琶、三弦、火不思、筝、箜篌、七十二弦琵琶，凡6种；

键盘乐器　兴隆笙1种；

击乐器　方响、云璈、鼓、杖鼓、扎鼓、鱼鼓、简子、和鼓、金鞚小鼓、金鞚稍子鼓、花鞚稍子鼓、拍版、水盏等13种。

其中为元代新出现的乐器，有三弦、火不思、七十二弦琵琶、兴隆笙、云璈、鱼鼓和简子。

【三弦】 明杨慎(1488—1559)《升庵外集》云：

"今之三弦，始于元时。小山❹词云，'三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿'"。

❶见《元史》卷六八，《新元史》卷五八。　❷宴乐乐器见《元史》卷七一，《新元史》卷六一。　❸见元杨瑀《山居新语》45页。　❹元张可久，号小山，约1317年前后在世。

元杨维桢（1296—1370）诗《李卿琵琶引》❶小序中说，“朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师”；其诗中说，“今年东游到吴下，三尺檀龙为余把”。“弦鼗遗器”、“三尺檀龙”，显然都是指三弦而言。

就形制而言，三弦的前身，的确可以远推到秦代的“弦鼗”。但旧时统称为琵琶，三弦二字在文字上的正式出现，似始于元代。可能此器在民间，长期没有得到广泛的流行，而其在民间下层较小范围以内的运用，则不容易得到文人的注意。但无论如何，它从元代起，就已开始传开了。直到今天，它已成为民间重要乐器之一。

【火不思】《元史·礼乐志》说：

“火不思，制如琵琶。直颈；无品；有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面；四弦皮絣，同一孤柱。”

此器早在中唐时期已出现于我国西北少数民族地区——当时的高昌地区；其传入内地，约在宋代；而开始得到广泛的流行，则在元代。

曾有人在新疆省吐鲁番的西边招哈和屯，古高昌地区，发现属于第九世纪初的一张古画。画中有一个童子，所弹的弦乐器，是火不思的前身❷。

（图130火不思明代制品）

宋吴郡人俞琰《席上腐谈》云，“王昭君琵琶坏，使人重造，而其形小；昭君笑曰，‘浑不似’。今讹为胡拨四。”编造出来的有关昭君的传说故事，其本身虽不足信，但其中提到的乐器名称，则可以使人相信，当时这一乐器已存在于内地。

❶见元杨维桢《铁厓乐府注》卷二。 ❷图见林谦三《东亚乐器考》。关于此图的来源和分析，参看《东亚乐器考》239—240页。

此器可能是由中亚细亚，古代回回国的地区，传入中国的。元杨瑀在《山居新语》中说，"镔铁胡不四，世所罕有，乃回回国中上用之乐，制作轻妙。"可见当时的回回国中还有用镔铁特别制成的火不思。

关于火不思的汉文名称，宋元时期另有浑不似，胡拨四、胡不四等，后来还有别的名称出现，大都音近而字异。可见它们都是同一外文名词的汉文音译。日本林谦三氏以为火不思是土耳其语 gobuz 的音译，原语为泛指一般弦乐器的通称❶。这一推测，是比较合理的。

今天流行在云南丽江地区，用于《白沙细乐》❷的同一乐器，在当地用纳西族语言，称之为苏古杜。

【七十二弦琵琶】 元刘郁《西使记》(1263)云：

> "丁巳岁（1257）取报达国。……其主曰合理法。……琵琶三十六弦。初合理法患头痛，医不能治；一伶人作新琵琶七十二弦，听之立解。"

又《元史》一四九《郭宝玉传》载郭宝玉之孙郭侃随旭烈兀西征事，说郭侃于丁巳年(1257)至乞石迷部，"忽里算滩降。……得七十二弦琵琶"。两书所记，系同一件事。报达国就是今天的巴格达。按郭侃是在公元1259年，就是元宪宗死的一年回来的。所以，这七十二弦琵琶，是在蒙古对外侵略时，由巴格达带回的，带回的时期，至迟是在公元1259年以前。

关于七十二弦琵琶的形制，史书没有记载。有人以为它就是古钢琴(Clavichard)的前身❸，这未必可信。钢琴之发明较迟，现

---

❶《东亚乐器考》238—239页。　❷是一种器乐合奏，乐器用竖笛、横笛、芦管、苏古杜(即火不思)、琵琶、筝、二簧、胡琴等。参看毛继增《白沙细乐》，1964年中国音乐研究所油印本。　❸蓝玉崧《中国古代音乐发展概述》。

存古书面记载中提到极原始的古钢琴雏型的出现，最早要到公元1404年❶；十三世纪前期还不可能有七十二弦的钢琴存在。而且，我国史书的记载，都称此器为琵琶，有暗示其为弹弦乐器之意。很可能，它是与今天新疆维吾尔族中流行的卡龙属于同一类的弹弦乐器。

今天新疆的卡龙，弦数多少并不一定；大都是以发同音的两弦为一组；一种有十八组三十六弦的卡龙，可能与古代报达国先前早有的三十六弦琵琶有关（图131 新疆维吾尔族三十六弦卡龙）。今天也还有七十二弦的弹弦乐器，称为卡农。法木(H. G. Farmer)氏在其译注沙尔维得但尼尔(F. Salvador-Daniel)原作《亚拉伯音乐》(La Musigue Arabe)而编成的《亚拉伯音乐与乐器》❷一书中加注说，"莱恩(Lane)在《现代埃及人》(modern Egyptians)中所描写的卡农(Kanoun)有七十二弦(222页)。"而在同书中沙尔维得但尼尔原著部分则曾说：

> "有一事实足使人相信，这一乐器的尺寸是相当大的。据说，它有七十五弦"(111页)。
>
> "七十五弦，是将每三弦为一组，调成同音。这样就把四声音阶(tetrachord)的体系上建立起来的音域，减少到二十五个音。"(113页)

若元代的七十二弦琵琶，也是把三弦为一组，调成同音的话，则其音数当为二十四，合七声音阶三个八度有余。

《亚拉伯音乐与乐器》中的亚拉伯卡农(Kanoun)有图(223页)，可以与上述的新疆卡龙相比较。

【兴隆笙】 兴隆笙是元中统间(1260—1263)从回回国传入

❶Grovr's Dictionary of music and Musicians 中的 Clavichord 条和 Harpsichord 条。 ❷Francesco Salvador—Danicl 原作，1863 Hanry Gearge Farnar 英文译注本，1914: The Music and Musical Instruments of the Arab 222页。

的。其形制大体是如此❶：有楠木制成的音箱（“虚柜”）；音箱上面有九十根紫竹管，用竹为簧；由音箱向外伸出十五个雏型的键——每个键，是由一个“小橛”“上竖小管，管端实以铜杏叶”构成；有两个皮“风口”由音箱通出，有两个“面如琵琶”而“有柄”的“风囊”系在风口上。演奏时，“一人按小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。”有九十根发音的竹簧管，只有十五个按捺的键——从这，可以看出，每键是管六根管子；也就是说，每按一键，是由可能构成一个和弦的六个管子同时发声的。

《元史》说，原来从回回国传入的乐器，虽能发声，但是音律不合，经“玉宸乐院判官郑秀乃考音律，分定清浊，增改”之后，才能合用。还有，此器在中统间传入，到了延祐间(1314—1320)，元宫廷又增制成了十个。前后相去五十多年。从这里，可以看出：第一，兴隆笙曾在元宫廷《宴乐》中得到长时期的应用；第二，元宫廷所用的兴隆笙，其音律的组织，已不是原来的形式，而已包含了本国的改制成分；第三，在外来乐器的影响之下，本国人也曾自己制作过多个兴隆笙。

【云璈】《元史》说：

> “云璈制以铜为小锣十三，同一木架，下有长柄，左手持而右手以小槌击之。”

《元史》所说的云璈，在今天民间还很流行，但一般是以十个小锣为一架，而且已经改称云锣了。从永乐宫的壁画看来，元代每架云璈所用的小锣，多少并不一定；也有只用十个的（图 132 山西永乐宫元壁画中的乐队），也有用十四个的（图 133 山西永乐宫三清殿斗拱间元代装饰画中的奏云璈图）。

❶见《元史》卷七一；《南村辍耕录》卷五亦有关于兴隆笙的记载，但叙述不详，且与《元史》有出入。

【鱼鼓、简子】 元宫廷宴乐在寿星队的第十队中用“鱼鼓、简子”为歌舞导具。明王圻在《三才图会》描写此二器说：

鱼鼓，“截竹为筩，长三四尺，以皮冒其首[皮用猪膋上之最薄者]，用两指击之。又有简子，以竹为之，长三尺许，阔四五分，厚半之，其末俱略反外。歌时用二片合击之以和者也。其制始于元”（图134《三才图会》中的鱼鼓、简子图）。

前代旧有的乐器，而关于其形制和运用的元代记载，值得注意者，有箜篌和胡琴。

【箜篌】《元史》说，“箜篌，制以木；阔腹；腹下施横木而加轸；二十四柱；头及首并加凤喙。”这里所谓“二十四柱”，似指音箱直立部分靠近奏者近身一弦的一边排列的柱位而言；弦数多少，并未说明。但从另一些记载看来，则可见元代箜篌的弦数，并无一定。元杨瑀《山城新语》说，“畏吾儿僧闾闾……世习二十弦，[即箜篌也]，悉以铜为弦，”所指是有二十铜弦的箜篌。陶宗仪《辍耕录》卷二，讲到《白翎雀》曲，引张宪描写演奏此曲的诗，诗中描写到所奏乐器，说，“檀槽谺呀凤凰腭，十四银镮挂冰索；”又描写到演奏终了时的情形，说“砉然一声震龙拨，一十四弦喑一抹。”“凤凰腭”就是“凤喙”，“挂”说明了弦身是由上而下直立的；这些都说明了所奏的乐器就是箜篌。而前引诗句，又说明了这箜篌所用的弦是丝弦，其弦数是十四。

【胡琴】 二弦的拉弦乐器，始于唐代。它在唐代称为奚琴或嵇琴，是用竹片拉的；在宋代有仍称为嵇琴，而是用竹片拉的，也有称为胡琴而是用马尾拉的，所谓“马尾胡琴”。元代的“胡琴”，如《元史》所描写，为：

“胡琴，制如火不思；卷颈；龙首；二弦，用弓捩之——弓之弦以马尾。”

基本上是继承了宋代马尾胡琴的遗制。但在运用上，则胡琴在元代，除用于一般的独奏和合奏之外，还在蒙古军队中广泛地、大量地用于群众性的演奏。《马哥孛罗游记》❶中在讲到公元1268年军队中的情形，说：

> “鞑靼人又有一种风俗。当他们队伍排好，等待打仗的时候，他们唱歌和‘奏’❷他们的二弦琴，极其好听。”

又同书在讲到公元1269年忽必烈征乃颜时军队中的情形，说：

> “现在双方都已准备，没有别的事，只有去打仗了。以后，人就可以看见和听到许多乐器声音作起来了（特别是那二弦的乐器，有最愉快的声音）。当他们已经摆布和排列成队伍，在去打仗以前，他们一定要等待领袖的鑵鼓声。等到鑵鼓发声后，大半的人都要去‘奏’❸他们的乐器和唱歌。”

【器乐曲】　元代达达（蒙古族）有器乐合奏，其乐曲分为大曲、小曲和回回曲三类，乐器用“筝、秦琵琶、胡琴、浑不似”等，都是弦乐器。《辍耕录》卷二八列有曲名如下：

大曲：

哈八儿图	口温	也葛倘兀
畏兀儿	闵古里	起土苦里
跋四土鲁海	舍舍弼	摇落四
蒙古摇落四	闪弹摇落四	阿耶儿虎

桑哥儿苦不丁〔江南谓之孔雀双手弹〕

答剌〔谓之白翎雀双手弹〕

阿厮阑扯弼〔回盏曲双手弹〕

苦只把共〔吕弦〕

---

❶张星烺译《马哥孛罗游记》，1936年商务版。　❷❸“奏”，原译本均作“弹”，今改。因为在张氏所据英文原本中，用的是 Play（演奏）一字，在更早的法文本中，用的是 Sonne（使之发声）一字，都是演奏的意思，而没有弹奏的意思。又因为当时并没有二弦的弹乐器，所以，可以断定，这“二弦琴”或“二弦的乐器”就是胡琴。

小曲:

哈儿火失哈赤〔黑雀儿叫〕	阿林捺〔花红〕	
曲律买	者归	洞洞伯
牝　畴兀儿	把担葛失	削浪沙
马哥	相公	仙鹤
阿山水花		

回回曲:

伉里	马黑某当当	清泉当当

其中的回回曲，想是为当时的蒙古人所吸收的回族乐曲。这些曲名，都是译音，除了原文加注的少数几曲以外，大都已无法了解其内容。其中的《马黑某当当》，可能和后来新疆流行的古典歌舞曲《十二木卡姆》有着渊源关系。

【白翎雀】《白翎雀》，达达语称为答刺，已见前达达合奏大曲类中。此曲同时也是十四弦箜篌上、筝上和琵琶上的独奏曲，产生于宫廷，系教坊伶人硕德闾奉了元世祖(1260—1294 在位)之命而作。"白翎雀"本来是生长于"乌桓朔漠之地"（今内蒙古自治区东部一带）的一种鸟的名称。从张宪歌咏此曲的诗看来，此曲的内容，是描写一群白翎雀在寒冬霜雪之中，高下飞翔，然后向树丛间栖止。其曲情，在元初，从元世祖看来，是"末有怨怒哀婺之音，"在元末，陶宗仪看来，是"始甚雍容和缓，终则急躁繁促，殊无有余不尽之意。"❶总之，此曲在元代，是曾被统治者及某些文人视为不很满意的。但无论如何，此曲后来即使没有经过多少改动❷，仍然流传很久而且还有不少诗人写诗歌咏过它。

元杨维桢诗《白翎鹊词》❸小序云:

❶元陶宗仪《辍耕录》卷二〇。　❷《辍耕录》，"至今卒莫能改"。　❸杨维桢《铁崖乐府注》卷四。

“按国史脱必禅曰:‘世皇畋于柳林,闻妇哭甚哀;明日,白翎鹊飞集于朵上,其声类哭妇。上感之,因名词臣制《白翎鹊词》。’鹊能制猛兽,尤善禽驾鹅者也。”

若音乐上的创作题材也与此事有关的话,则其带有哀怨情调,是必然的。因杨维桢在小序中说,此鸟“能制猛兽”,就有人以为《白翎雀》与《海青拿天鹅》为同一乐曲的不同名称。这是不对的。因为第一,从杨维桢诗中所云:

“白翎雀,西极来。……百鸟见之不敢飞,雄狐猛虎愁神机。……海东之青汝何为;下攫草间雉兔肥。奈何猛虎雄狐狸?”

看来,作者正是借白翎鹊之能搏虎、狐,来与海东青之只能捕捉雉、兔作鲜明对比,而讥笑海东青说,你对“猛虎雄狐狸”有什么办法呢。第二,如上文所引,《白翎雀》的情调是哀怨的,而下文所将介绍的《海青拿天鹅》,则从今天流传的乐曲本身看来,是雄健活泼的。两者毫不相干,不宜混为一谈。

此曲用箜篌弹奏,除已见前文外,元杨维桢《吴下竹枝歌》❶亦云:

“《白翎雀》操双手弹,舞罢《胡笳》十八段。”

“双手弹”可能是指箜篌而言。其用筝弹奏,见于元杨维桢《宫辞》❷。其词云:

“开国遗音乐府传,　白翎飞上十三弦。”

诗后注云:

“张子野咏筝,雁柱十三行,一一春莺语。”

又元张昱《白翎雀歌》亦云:

“西河伶火倪赤,　能以丝声代禽臆;
象牙指拨十三弦,　宛转繁音哀且急。
女真处子舞进觞,　团衫鞶带分两傍;

❶见《铁厓乐府注》卷一〇。　❷见元杨维桢《铁厓逸编注》卷八。

玉纤罗袖《柘枝》体，　　要与雀声相颉颃。
朝弹暮弹《白翎雀》，　　贵人听之以为乐。"

其用琵琶弹奏，见于明张羽《听老者理琵琶》❶诗。诗云，

"老来弦索久相违，　　心事虽存指力微。
莫更重弹《白翎雀》，　　如今座上北人稀。"

又从前引杨维桢《吴下竹枝歌》和张昱《白翎雀歌》看来，此曲同时也可用于歌舞。

【《海青拿天鹅》】　《海青拿天鹅》是元代流行的一套琵琶曲。在公元第十四左右，元杨允孚的《滦京杂咏》中有诗云：

"为爱琵琶调有情，　　月高未放酒杯停；
新腔翻得《凉州》曲，　　弹出天鹅避海青。"

原注云，"《海青拿天鹅》，新声也。"

海青，即海东青，是雕的一种，古代的蒙古人民把它用于打猎；天鹅是那时候蒙古猎人最希望猎得的一种珍禽。《海青拿天鹅》描写海青如何追赶以至捕获天鹅，是一个反映蒙古人民狩猎生活的一套琵琶曲❷，其情调是雄健活泼的。此曲由元代经过明清两代一直传到今天。在明代，此曲曾被称为《拿鹅》，有河南张雄善于演奏❸。在清代，此曲的全部或片段也被用作器乐合奏曲，另有《海青》、《海清》、《放海青》、《拿鹅》、《鹅儿》等名称。有些清代和晚近的琵琶谱将此曲的名称改为"《海青拿鹤》"、"《平沙落雁》"等等，这其实是非常错误的。

在现在已确知其来源的琵琶大曲中，这是一个内容比较健康，年代最为古老的乐曲(曲例 34 琵琶曲《海青拿天鹅》工尺谱，误名为"《海青拿鹤》"，见华氏《琵琶谱》；曲例 35 弦乐器合奏谱《海

---

❶明张羽《静居集》卷六。　❷有关此曲较详的说明，参看《人民音乐》1961 年 10 月号中的《琵琶名曲海青拿天鹅》。　❸见明李开先(1501—1568)《词谑》的《词乐》卷《弹唱》条。

青拿天鹅》，线谱，简名《海青》，见《弦索十三套》，音乐出版社出版 1955)。

【器乐演奏家】 有关元代的器乐演奏家的记载很少。现在知名者，有李宫人、张猩猩、闾闾、毛逊、徐宇等。

李宫人擅长琵琶，于公元 1282 年元世祖时从民间进入宫廷；曾在宫廷三十六年，后来因足疾回家❶。当时的文人如袁桷、王士熙、揭傒斯，都曾写诗赞扬她，说她是琵琶第一名手，是元代的王昭君，别的琵琶家都比不上她等等❷。

少数民族的张猩猩善奏胡琴。据元杨维桢（1296—1370）所说，当时教坊乐工善于演奏胡琴的人不少，但都不如张猩猩演奏得那样"绝妙"❸。

维吾尔族的僧人闾闾，由于累代家传，能奏以铜为弦的二十弦箜篌❹。

琴家毛逊和徐宇，都是宋元间人。

毛逊，字敏仲，浙江三衢人。其琴艺先学江西派，后从郭沔的学生刘志方改学浙江派。在南宋淳祐、宝祐年间(1241—1258)他和徐宇同在皇室贵戚杨缵的门下作清客。他的一些较好的作品，如《渔歌》、《樵歌》、《山居吟》等，就是在这时期的前后作的。在至元十三年(1276)元兵攻破临安后不久，他就和他的两位朋友一同去大都谋求功名。为此，他作了《观光操》(一名《禹会涂山》)，以向元统治者献媚。但还没有被召见，他已客死馆舍。毛逊一生，可

❶事见元揭傒斯《秋宜集》。 ❷袁桷《李宫人琵琶行》，"先皇金舆时驻跸，李氏琵琶称第一"。王士熙《李宫人琵琶引》，"一曲《六么》天上谱"。揭傒斯《李宫人琵琶行》，"传得琵琶马上声，古今只有王与李。……君王岂为红颜惜？自是众人弹不得。" ❸《铁厓先生古乐府》卷二《张猩猩胡琴引》前有小序说，"胡琴在南为第二弦子，在北为今名。……教坊弟子工之者众矣，而称绝者尠。胡人张猩猩者绝妙于是。" ❹《山居新语》，引文见前。

以说，是反映了那个时代中一部分地主阶级知识分子所取的软弱、动摇的态度。

从他晚年变节的事情来看，毛逊对于功名是始终没有忘情的。在宋代，他对现实不满，可是又找不到其他出路，于是把心情寄托在虚无的境界之中，去寻求那种所谓超然之乐。他的《列子御风》、《广寒游》等曲就是这种思想的反映。然而他毕竟不能不回到现实的世界里来，那么，他只好寄情于渔樵，在流水高山之间，去寻找一些安慰。这就是他创作《渔歌》、《樵歌》、《山居吟》等曲的动机。他的消极思想是相当浓厚的，但即使消极思想，在当时，也还有其一定的积极意义。

在毛逊的作品中，《渔歌》可以说是一首较好的作品。这曲在主观上虽然仅是体现了作者借放情山水以解脱精神苦闷的心情、借隐居生活以表示与政治当局不合作的态度，但其客观效果，则是运用了民歌风格，塑造出渔人鼓棹而歌的鲜明形象。其基本的情调还是偏于开朗、乐观的(曲例36《渔歌》❶)

与毛逊同时的徐宇，字天民，号雪江，浙江严陵人。他是元明时代徐门琴派的创始人，其演奏风格自成一家。作有《泽畔吟》等曲。

《泽畔吟》的内容，是描写大诗人屈原被逐以后，向江边渔父倾诉自己幽愤不平的心肠，不料渔父不以为然，鼓枻而去，以致屈原无从诉说的故事。其实这里的渔父乃是一位隐士的乔装，而这里的屈原，则正是不满于当时现实的作者的化身。此曲在艺术上采用了以故事情节为主要发展线索而以内心刻划为主要表现对象的艺术手法。可以说，它是体现了我国音乐中以抒情与叙事相结合的一种经验。

---

❶《古琴曲汇编》63页。

第二十七章 《唱论》和《中原音韵》

这时候，戏剧音乐已发展到相当的高度，在音乐艺术中渐居于首要的地位。根据了戏剧音乐中已有的歌唱经验，适应着当时比较迫切的艺术要求，有关歌唱技术的研究，就渐渐有所发展。此时，较为重要的著作，有«唱论»和«中原音韵»。

【«唱论»】 «唱论»作者燕南芝庵是元代人；其真实姓名和生平事迹已不可考。此著作最早见于元杨朝英所编 «乐府新编阳春白雪»，后亦见于元陶宗仪著«辍耕录»、明臧晋叔编«元曲选»等书。

虽原文过于简略，没有进行详细分析，而且其中包含不少当时术语，不容易为后人完全理解，但它所接触到的歌唱问题，比之前人更加全面，而且在音乐技术的理解上，也比前人更加深入。在歌词配音问题上，作者说，“有字多声少，有声多字少”，他兼顾到唱腔上一字一音和一字多音，直率表达和宛转抒情的两方面。在唱腔的“格调”——包含音乐上的旋律变化和节奏变化——上，他除了一开头概括地提出了“抑扬顿挫”之外，接着又提出一些更为具体的概念，如：

“顶叠垛换”——乐音的重叠和转换，

“萦纡牵结”——乐音的迂迴缠绕和严紧结构，

“敦拖呜咽”——既用着力的拖腔，又用含蓄的声音，

“推题丸转”——宛转表达内容，

“捶欠遏透”——控制气息，终止得深透。

虽然从今天看来，配音和旋律进行是由作曲者决定，但就古代民间

集体创作的经验说来，则歌唱者常常就是作曲和加工改编者，他非但是歌曲的演唱者，他也是歌曲的创作者。所以，将有关作曲的问题，放在讨论歌唱艺术的著作中间，是很有道理的。

关于某些歌曲在当时的流行情况，作者说："凡唱曲有地所——东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》"。从这，至少可以看出，作者的观察范围是相当广阔的，他对音乐的地区特点，是有着体会的。

关于人的声音，作者以为"凡人声音不等，各有所长；"有尖细的"川嗓"，有宽阔的"堂声"，它们都应该唱得准确，配合乐器的高低("皆合被箫管")。关于歌唱的风格，作者认为，它是多种多样的；每种风格，一方面有其优点，另一方面，也往往有其缺点。他说，"有唱得雄壮的，失之村沙(粗俗)；唱得蕴拽(缠绵)的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之寒贱；唱得本分的，失之老实(呆板)；唱得用意的，失之穿凿；唱得打掐❶的，失之本调。"即使审美观点有着一定的主观性和阶级性，作者指出的优缺点，未必一定能正确，作者能辩证地对待歌唱的风格问题，仍然有其积极意义。

在唱法上，他要求咬字正确，所谓"字真"；他要求发音圆满，所谓"声要圆熟，腔要彻满"；他要求依歌声的进行，用种种方法控制气息，所谓"偷气、取气、换气、歇气、就气，爱者有一口气"；他要求歌声有多种变化，所谓"变声、敦❷声、杌❸声、啀❹声、困❺声。"

作者又从消极方面，提出了一些歌唱上的毛病，有利于人们的对照比较、防止和改正。提到声音上的毛病，他说，"散散、焦焦、乾

---

❶"打掐"，一作"打稻"，均不知何义，只能存疑。 ❷"敦"，似有沉着、厚实之意。❸"杌"似有"险"的意思。 ❹"啀"的原义是狗咬，此处似可解作奔放。 ❺"困声"似可解作细弱的声音。

乾、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸；”提到歌唱姿态上的毛病，他说，“有格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽；”提到风格上和学习上的毛病，他说，“有唱得困的、灰的、涎的、叫的、大的；有乐官声、撒钱声、拽锯声、猫叫声，不入耳、不着人、不彻腔、不入调，工夫少、遍数少、步力少、官场少，字样讹、文理差，无丛林、无传授，嗓拗、劣调、落架、漏气。”这里面，虽然有一部分术语，不容易弄清楚，但在大意上还是可以理解的。

《唱论》也有它严重的缺陷。它讲技巧，没有能结合内容，更说不上技巧和生活的关系了。讲到歌曲的题材，他说，“有曲情、铁骑、故事、采莲、击壤、叩角、结席、添寿，有宫词、禾词、花词、汤词、酒词、灯词，有江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景，有凯歌、棹歌、渔歌、挽歌、楚歌、杵歌。”这里一方面反映了当时歌曲题材的多样化，另一方面，也反映了作者的世界观。结席、添寿、汤词、酒词等，都是为统治阶级服务的歌曲；虽然采莲、击壤、叩角、禾词、棹歌、渔歌、杵歌等，涉及一部分劳动生活，但看来，作者还是从统治阶级的立场去看待劳动人民的生活的——用“击壤”去表示农民的生活，显然是歪曲了农民的生活。讲到歌唱的场合，作者提出了“桃花扇、竹叶樽、柳枝词、桃叶怨、尧民鼓腹、壮士击节、牛僮马仆、闾阎女子、天涯游客、洞里仙人、闺中怨女、江边商妇、场上少年、阛阓优伶、华屋兰堂、衣冠文会、小楼狭阁、月馆风亭、雨窗雪屋、柳外花前。”这里，歪曲农兵的感情为“尧民鼓腹”，称牧牛、牧马的人为“僮仆”，给“仙人”以歌唱的地位，对“华屋兰堂、衣冠文会”上层的生活环境，“小楼狭阁、月馆风亭、雨窗雪屋、柳外花前”等闲暇的生活环境，特别留恋；从这些，都可以看出，作者的思想，是为地主阶级的思想支配着的。

虽然如此，作者在«唱论»中所介绍的一些经验，则还是可贵的；他所反映的当时在声乐艺术上所已获得的成就，也是可以注意的。在了解他缺陷的同时，去学习他的经验，我们就有可能，学到他好的经验，而不受他的阶级思想的影响。

【«中原音韵»】 «中原音韵»（1324）作者周德清，字挺斋江西高安暇堂人；生平事迹不详。«中原音韵»是他在“作乐府三十年”❶的时候，在填曲上累积了不少的经验之后写成的。全书分«中原音韵»和«中原音韵正语作词起例»两部分。

«中原音韵»是对北方«杂剧»之作词和唱曲者极为有用的一部韵谱。这部韵谱在当时的出现，造成了我国韵学史上一次极为重要的大变革。作者着眼于当时流行的活的语言，根据当时在北方流行的，在演唱中获得成功的«杂剧»作品，定出新的音韵系统，编成此书。这部韵谱，可以说，是当时带有全国意义的北方语音——所谓“中原之音”的第一次系统化，它在韵学上是在和当时坚持«广韵»系统的保守思想的坚强斗争中产生出来的。

编著韵谱，首要的问题，就是根据什么字音来编次。根据«广韵»系统中在书面上长期肯定和保存下来的古代字音么？根据当时各地所还在流行的变异多样的方言字音么？这都是周德清所极力反对的。他在«正语作词起例»中假托旁人的口气，表达自己的主张，说：

> “世之泥古非今，不达时变者众；呼吸之间，动引«广韵»为证，宁甘受鴂舌之诮而不悔。亦不思混一日久，四海同音；上自缙绅讲论治道，及国语翻译、国学教授、言语，下至讼庭理民，莫非中原之音。……合于四海同音，分豁而归并之，与坚守«广韵»之徒，转其喉舌，换其齿牙。”

根据当时中原活的语音——这一正确的原则，保证了这一韵谱在

❶见«中原音韵后序»。

字音问题上有新而可靠的基础。

根据什么字音的问题解决了，下一个问题，就是用什么样的分韵系统，最有利于把这些客观存在的字音条理化起来。在这一问题上，周德清的创新，又为音韵学提供了新的范例。他以韵类为纲，字声为目；他将全部汉字，分属于“东锺”、“江阳”、“支思”、“齐微”、“鱼模”、“皆来”、“真文”、“寒山”、“桓欢”、“先天”、“萧豪”、“歌戈”、“家麻”、“车遮”、“庚青”、“尤侯”、“侵寻”、“监咸”、“廉纤”十九韵部；在每韵之中，又根据字声，分为平声（分阴、阳）、上声、去声三声，而将入声归并入三声之中，另用“入声作平声”、“入声作上声”、“入声作去声”等标目，把入声字附列于三声之后。这一系统，成为明、清以来曲韵发展的基础，也为今天的剧韵十三辙以及北京语的音韵研究作了初步的准备。可以说，周德清在音韵学的建设上，其贡献是不小的。他所以能有这样的贡献，则由于他在这一方面，是取了唯物的观点。

《正语作词起例》，一开始，对某些汉字的声韵，作些具体的分析；接着分十二宫调，举出了当时《杂剧》中较常用的335个曲牌名称；然后提出了“作词十法”，（实际有十一法）——就是“知韵”、“造语”、“用事”、“用字”、“入声作平声”、“阴阳”、“务头”、“对偶”、“末句”、“定格”和“套数”。比起中原音韵本身来，这一部分是比较次要的；从今天看来，其价值也不是很高的。所列《作词十法》，基本上仅是从歌词创作的形式方面着想，丝毫没有提到内容问题；而且在歌词的艺术标准方面，又过分强调个别漂亮字句和在某些字句上注意四声阴阳的重要性，这是相当片面的。

所以说，周德清主要的贡献，是在他《中原音韵》的编辑。

结 语

阶级矛盾和民族矛盾成为刺激音乐艺术发展的重要因素；农业生产的遭到破坏，都市经济的畸形发展，使音乐活动相对地集中于较大的都市；元朝廷统治力量的由盛而衰，其影响所及，也使音乐艺术在前后时期中、在不同地区间有发展上不平衡的趋势。

民歌艺术歌曲和说唱音乐继续发展。北方的《杂剧》，继承了宋、金的传统，结合了当时的现实，在元朝尚未统一中国以前的"蒙古时代"，达到了发展的高峰，从此之后，渐形衰落。南方的《南戏》，曾长期在困难环境中，在民间缓慢地发展；到了元代末期，则在较为适合的环境中，吸收了北方《杂剧》的经验，开始了新的发展。在百余年间，北方的《杂剧》由盛而衰，南方的《南戏》，由衰而盛，这可能是反映了南北经济发展上的差异和统治者对南方控制力量由强烈而削弱。

《杂剧》和《南戏》的各自发展及其后来的汇合，形成了元代音乐艺术发展中的最主要的方面。在戏剧音乐的创作和表演上，这时候，已有极为丰富的经验。其中有些经验，后来经过明清而至今日，在得到批判和发扬的同时，将不断起出它们积极的作用。

元统治者初期的对内对外战争，客观上引起了国内各民族间和本国和外国间文化上的交流。这时期，出现了一些新的乐器，其中也有外来的乐器；在乐器上，出现了以弦乐器为主的合奏形式，吸收了反映蒙古族、回族等少数民族人民生活的乐曲，在一定程度上，丰富了我国器乐的内容和形式。

这时期民间的歌舞活动很少见于记载。宫廷虽有乐音王队、寿星队、礼乐队、说法队等歌舞形式，但比之唐、宋以来的情形，则此时的歌舞音乐，似已更多地被吸收在戏剧音乐之中，独立存在的

歌舞，似已相对地入于衰退的阶段。至于元末在至正十四年(1354)产生的与宗教有关的《十六天魔舞》，则与末世统治阶级的迷信和荒淫生活相联系，不值得予以介绍。此外，元代的《雅乐》，基本上是继承了宋、金的遗制，也没有什么新的发展。因此，对元代的歌舞和《雅乐》，本书上文，略而不论。

在理论研究方面，随着戏剧音乐的发展，此时初步出现了有关戏曲创作和歌唱的论著，以及与戏曲密切相关的新的音韵学著作。

第八编 明、清

（公元1368—1911）

第二十八章 概　况

明、清两代是我国封建社会的末期。

【明代】 元末农民大起义，摇动了蒙古王朝的统治。起义军中由贫苦农民出身的朱元璋，经过艰苦斗争，消灭了元军的主力，但终于向地主阶级靠拢，在南京做了地主阶级的封建皇帝。从十四世纪六十年代到十五世纪中叶是明朝初期。这时候，旧的统治阶级被摧毁，农业生产得到恢复和发展。在大约七十年间，人民生活比较安定，政府还能储存多余的粮食。十五世纪初期，中国成为世界上最富强的国家。从十五世纪中叶到十六世纪中叶，是明朝中期。这时候，统治集团趋于腐化，官僚地主荒淫享乐，贿赂公行，道德败坏，社会危机日益暴露，压迫加重，土地兼并剧烈，农村大量人口不断流入都市，外患严重，统治阶级内部矛盾亦趋尖锐。从十六世纪中叶到十七世纪中叶为明朝末期。这时候，资本主义经济的萌芽已从封建经济的内部孕育出来。从嘉靖(1522—1566)、万历(1573—1620)时起，手工业空前发展，城市更加繁荣。东南一带地区，出现了更多的大城市，国内外贸易也同时发展。民族矛盾和阶

级矛盾达到空前的尖锐阶段。封建统治阶级利用矿监、税监对工商业进行疯狂掠夺。仅在万历时候，从公元1596至1608年间，长江流域和其他各地掀起的反矿监、税监的斗争，规模较大的就有二十多次。市民反抗封建压迫的大规模斗争，说明了这时候市民力量的壮大。

在思想上，明代统治者竭力宣扬客观唯心主义的程、朱理学。但有些文人，则结合了市民阶层思想，表达了一些在当时具有进步意义的哲学思想。其代表人物，如王艮（1483—1540），如李贽（1526—1602）。王艮重视实际，有初步平等思想❶。李贽同样重视实际；他非但主张人人平等，也主张男女平等❷。明末清初，有些知识分子既参加过反抗明末腐朽统治的斗争，后来又参加抗清的斗争。其代表人物如黄宗羲（1610—1695）、顾炎武（1613—1682）、王夫之（1619—1692）。他们传播了反民族压迫的民主思想。他们反对保守和空谈，主张实用之学；反对封建迷信和思想的束缚，要求个性解放。他们是代表当时市民阶级思想的主要人物。

在音乐上，随着大量人口的流入城市，一方面农村民歌大量进入城市，另一方面，从民歌的基础上衍变出来的城市小曲，也大量产生，渐渐得到艺人的加工，引起文人的注意，适应着市民生活的需要，说唱和戏曲，在城市经济特别发展的地区达到空前的繁荣，而反对封建礼教、要求民主自由和个性解放的市民思想也从中反映出来。

明代农业和手工业的发达，促进了自然科学的发展。在音乐

❶王艮认为"百姓日用即道"，"即事即学，即事即道"，"能爱人敬人，则人必爱我敬我。"——均见《明儒学案》卷三二。 ❷李贽认为："穿衣吃饭，即是人伦物理"（《李氏焚书》卷一）；"尧舜与途人一，圣人与凡人一，"（《李氏丛书·道古录》卷一）；"余谓……人有男女则可，谓见有男女岂可乎；谓见有长短则可，谓男子之见尽长，女人之见尽短，又岂可乎；"（《李氏焚书》卷二）。

上，这表现为朱载堉密率的发明。

明末土地集中的情况越来越严重，苛捐杂税越来越多，加上连年自然灾害，农民无法生活下去。各地农民起义先后爆发起来。最后于 1644 年，李自成率领大军攻向北京，伟大的农民革命力量推翻了残暴的统治。

【清代】 清代的最高统治者属于满族。满族原先为女真族。1616 年女真人首领努尔哈赤在东北建立了后金；后来其子皇太极征服了蒙古各部，于 1636 年，宣布自己为皇帝，改国号为清，改女真为满洲。后金建立以后，一直向明朝进行侵略战争。

1644 年，明将吴三桂降清，迎清兵入山海关，攻击农民军。清军乘机占领了北京，建立了清朝。接着，在公元 1644 到 1683 年间，江南、西南和东南沿海一带地区的人民连续不断地进行英勇的抗清斗争。后来，在大规模的军事斗争失败以后，人民反清的斗争，就渐渐转入秘密活动的形式。

清统治者对各族人民实行残酷的剥削和压迫。在民族政策方面，它联合了汉族地主阶级，以压制汉族人民，制造汉族的内部矛盾；采取民族歧视政策，由满洲贵族掌握政治实权，只让满洲贵族、汉人地主、蒙古王公担任政府高级官吏；又破坏各族人民的连系，不许蒙、汉通婚，限制汉人与维吾尔人接触，并且阴险地挑拨各族人民，使之互相仇视。在经济方面，农民起义，打击了旧的地主阶级，使清初的农业生产暂时得到恢复，手工业也得到发展。但清政府和其奴才集团因害怕市民阶级抬头，却采取了抑止市民的政策，对正在萌芽的资本主义生产，起了摧残和阻滞的作用。在文化教育方面，清政府大力提倡程、朱理学和八股文，大量窜改和禁毁书籍，大兴文字狱，迫害进步文人，又鼓励文人钻进故纸堆里，去进行为考古而考古的工作。

在音乐上，清政府及其御用文人，大力提倡《雅乐》。在音乐理论上，复古保守思想，表现极为突出。但在阶级矛盾和民族矛盾日益尖锐之时，民间各民族的音乐，则配合着现实的斗争，按着它们自己的道路不断向前发展着，在人民音乐生活的实践中间表现出来。少数民族的歌舞，各地的民歌、说唱都有新的发展；尤其在戏曲方面，高腔、秦腔、皮簧等地方剧种，一时涌现出来，由萌芽而成长，为我国近现代戏剧音乐的更大的发展，开启了新的一页。

自从 1840 年鸦片战争以后，中国一步一步地变成一个半殖民地半封建的社会。我国的音乐从此担负起它反帝国主义、反封建主义的任务，进入另一个新的发展阶段。

第二十九章　民间歌曲

【民歌小曲】　从明代中期开始，随着大量人口流入城市，农村新的民歌大量进入城市，受到城市艺人的利用和加工，也引起城市知识分子的注意。从这时候起，渐渐有民歌、小曲歌词的刊本出现。自此经明代末期和清代，出现的民歌、小曲的歌词集和曲谱集，我们知道的，大约有下列十几种：

1—4. 明成化间（1465—1487）金台鲁氏所刊的《四季五更驻云飞》、《题西厢记咏十二月赛驻云飞》、《太平时赛赛驻云飞》、《新编寡妇烈女诗曲》。

5. 明万历（1573—1620）刊本《玉谷调簧》，

6. 明万历刊本《词林一枝》，

7—8. 明天启（1620—1627）崇祯（1628—1644）间吴县冯梦龙辑《挂枝儿》及《山歌》，

9—10. 明醉月子辑《新镌雅俗同观挂枝儿》及《新锓千家诗吴歌》，

11. 清李调元（1778年前后在世）辑解《粤风》，

12. 清乾隆甲子（1744）刊本《时尚南北雅调万花小曲》，

13. 清王廷绍据三和堂曲师天津人颜自德的抄本点订的《霓裳续谱》，清乾隆六十年（1795）刊本，

14. 清无锡华文彬《借云馆小唱》，嘉庆戊寅（1818）刊本。

15. 清山东历城华广生编《白雪遗音》，道光八年（1828）刊本。

现存的明、清民歌、小曲歌词，还有相当的数量、明代的民歌、小曲歌词，除包含在上列1—10种专集中者以外，在正德刊本的曲词《盛世新声》里，在嘉靖刊本的曲词《词林摘艷》和《雍熙乐府》里，还可以找到一部分；若连同散见于明人笔记和杂著等书中的，一并

计算在内，则约有千首左右。清代的民歌、小曲歌词，光就上列11—15几种专集所载，已有1712个单曲和套曲。郑振铎说，他“昔曾搜集各地单刊歌曲近一万二千余种，也仅仅只是一斑。（惜于‘一二八’时全付劫灰）诚然是浩如烟海，终身难望窥其涯岸”。可以想见，以刊印的形式得到流行的，只不过是其中的极小一部分而已。

【民歌小曲的思想内容】 有些明、清民歌、小曲表现着很强的现实性和战斗性，有歌颂农民起义和革命领袖的，如：

吃他娘，着他娘，　　吃着不够有闯王。
不当差，不纳粮，　　大家快活过一场。
——明吴麟征《吴忠节公遗集》卷三。

朝求开，暮求合，　　近来贫汉难存活。
早早开门拜闯王，　　管教大小都欢悦。
——清计六奇《明季北略》卷二三。

在这里人民看得很清楚，闯王是他们的救星。

有揭露阶级矛盾的，如：

赤日炎炎似火烧，　　野田禾稻半枯焦；
农夫心里如汤煮，　　公子王孙把扇摇。
——明初施耐庵《水浒传》。

有谴责统治阶级的残酷剥削的，如：

夺泥燕口，削铁针头，
刮金佛面细搜求——
无中觅有；
鹌鹑嗉里寻豌豆，
鹭鸶腿上劈精肉，
蚊子腹内刳脂油——
亏老先生下手！
——明李开先《一笑散》。

富阳江之鱼，富阳江之茶，
——鱼肥卖我子，茶香破我家！
采茶妇，捕鱼夫，　　官府拷掠无完肤。……
——明谈迁《枣林杂俎》。

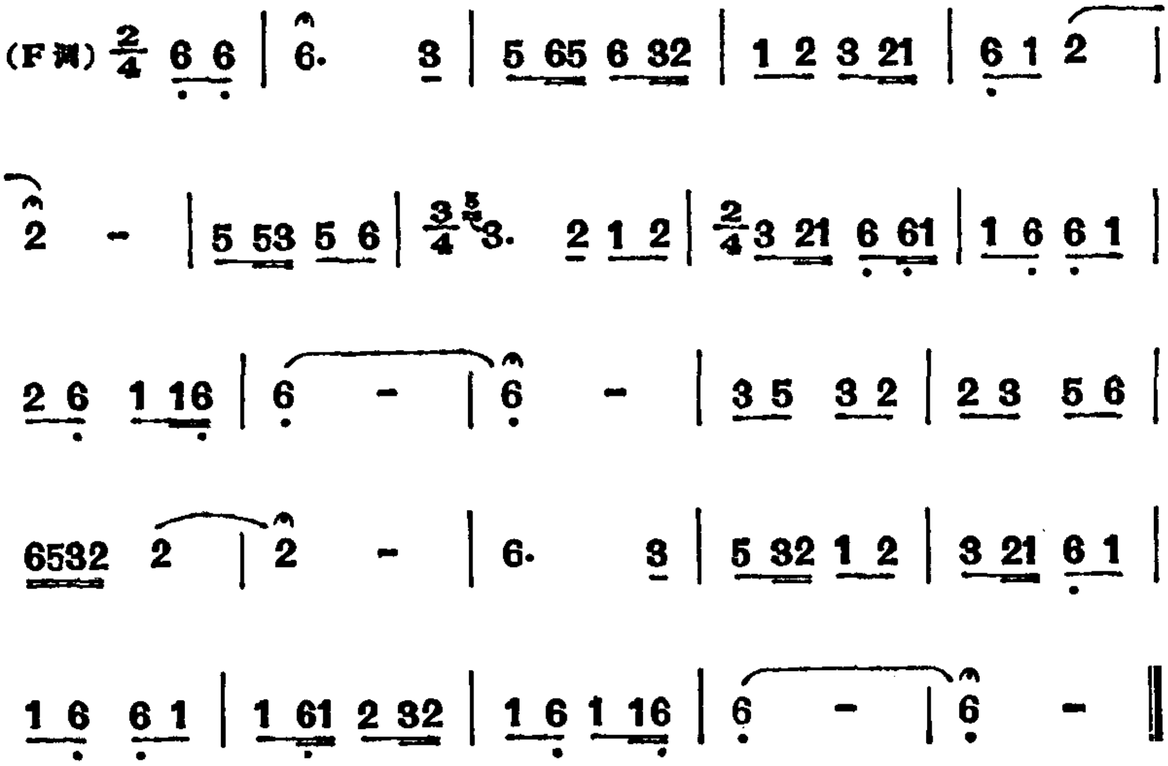
有反映劳动生活的，如台湾省高山族的民歌《妈妈的回答》。

曲例36

妈妈的回答

（又名《打渔歌》）

高山族阿眉斯地区民歌
根据林登仙演唱记谱



歌词大意：1．咱们的爸爸到哪里去了？
到台东县的东边打鱼去了。
打多少鱼？
十三条鱼。
咱们的妈妈就这样回答。

2. 咱们的"巴留"到哪里去了？❶
到台东县的东边收割小米去了。
收了多少小米？
三十八捆。
咱们的妈妈就这样回答。
3. 咱们的哥哥到哪里去了？
到台东县的南边当苦力去了。
去了多少天了？
十五天了。
咱们的妈妈就这样的回答。

有反映人民的真挚爱情的，如：

要分离，　　　　除非天做了地；
要分离，　　　　除非东做了西；
要分离，　　　　除非官做了吏；
你要分时分不得我，　我要离时离不得你；
就死在黄泉，　　　　也做不得分离鬼！
——明熊稔寰《新锓天下时尚南北徽池雅调》卷一劈破玉：《分离》。

有反抗封建婚姻制度的，如：

乞娘打子好心焦，
写封情书寄在我郎标。
有舍徒流、迁配、碎剐、凌迟，
天下罪名阿奴自去认，
教郎千万再来遭！
——明醉月子《吴歌·甘认》。

❶"巴留"是高山族农民中一种互相合作的组织，由不同家族中的青年男子或青年女子五至十人组成。

富贵荣华，奴奴身躯错配他。
有色金银价，惹得旁人骂。
嗏，红牡丹花，
绿叶青枝，又被严霜打。
便做尼僧不嫁他。

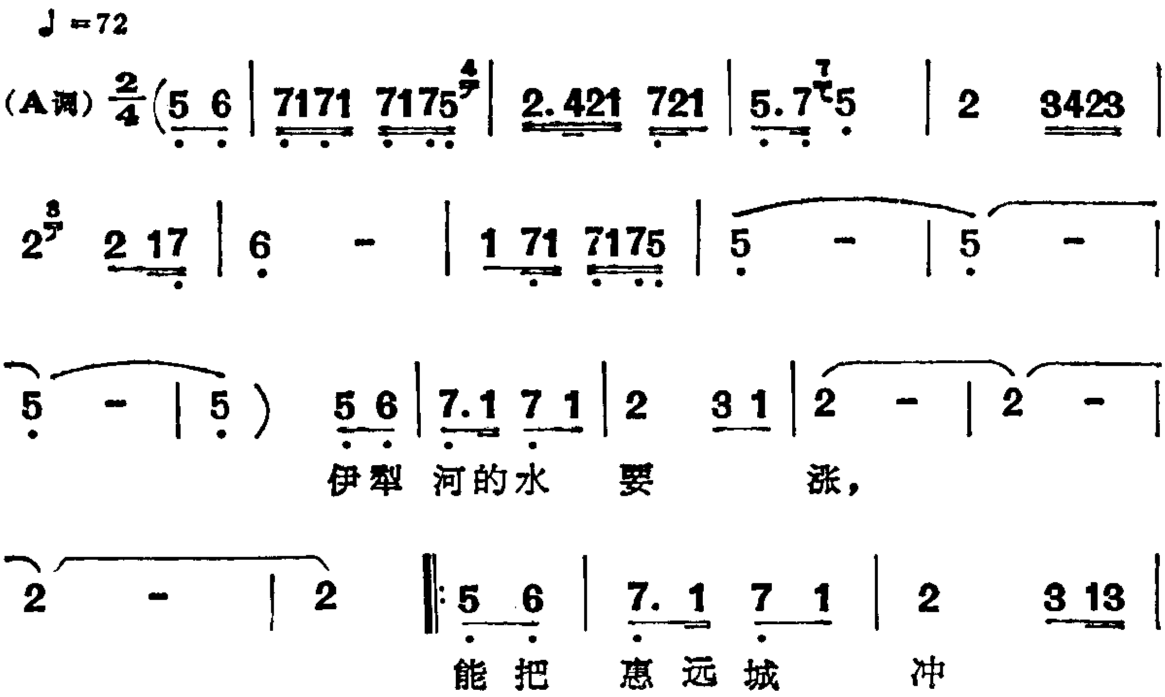
——《驻云飞·富贵荣华》。

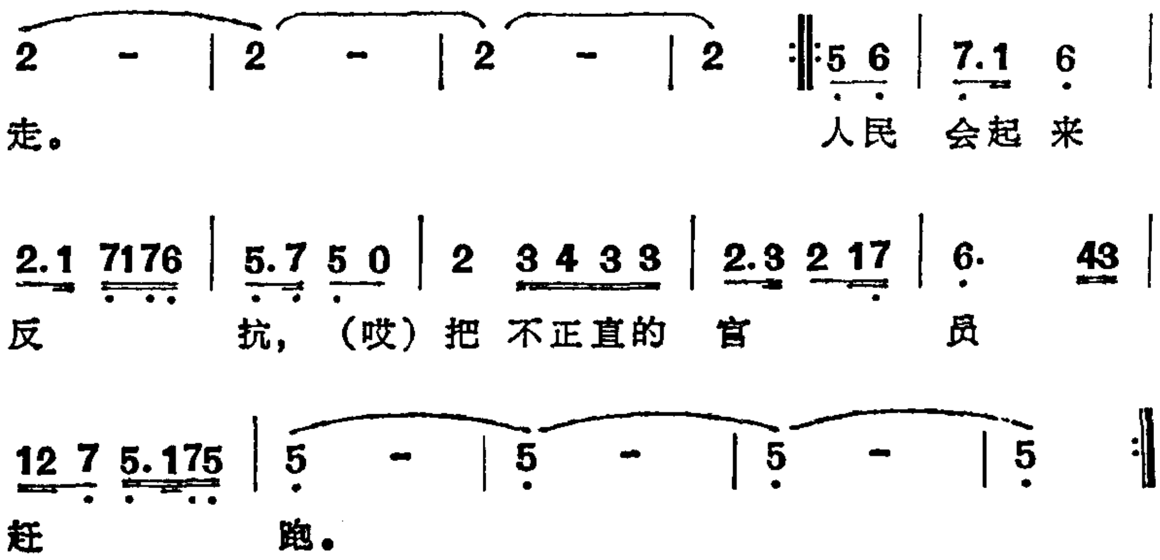
大约二百年前，新疆维吾尔族中已流行着一种后来被称为“古典歌曲”的套曲。解放以后，民族音乐开始得到重视。这样的套曲已收集到《修渠歌》等十二套。每套都由若干首歌曲联接而成；每曲都有几节歌词，其前大多有器乐前奏乐段；每曲都有曲名，一般是取第一曲的曲名为全套的总标题。举《开渠歌》套的第一曲《修渠歌》(仅列其多节歌词中的一节)为例：

曲例37

修　渠　歌

简其华记





《开渠歌》全套由《修渠歌》、《我们出发了》、《往后挪》、《朱农》、《象菊花一样》、《美丽的姑娘》、《金花和紫罗兰》和《丝头巾》等八曲联接而成；其中除《美丽的姑娘》一曲没有前奏外，其余七曲都有器乐前奏。上引例子，仅是《开渠歌》中歌词的一节。清嘉庆五年(1800)，清代统治者勾结了维吾尔族的上层贵族，奴役维吾尔族人民，强迫他们开凿从伊犁到惠远的水渠。这歌反映了当时维吾尔族人民对阶级压迫和民族压迫的反抗决心。

现存书面记载的明、清民歌小调，其创作、记录和编辑者的成分相当复杂。虽然其中有少数可以看出是劳动人民的口头创作，但绝大多数则可能是中下层市民的作品，并不能反映明、清民歌的全部面貌。它们的收集者，有的是艺人，如颜自德曲师，有的是封建文人，如冯梦龙，如华文彬。他们的阶级意识和欣赏趣味在编辑中起着决定的作用。在得到刊行的作品中，绝大部分是有关男女爱情和私情的民歌小调；其中除了有少数要求婚姻自由、反抗封建束缚的好作品之外，有很大部分都或多或少带有庸俗油滑的情调；甚至猥亵色情的成分。这是应该予以批判的。

少数民族的民歌歌词已有一部分见于《粤风》。《粤风》是李调

元根据前人早已辑录的几种民歌歌词，为之加进注释，汇集编辑而成，包括"睢阳修和原辑"的《粤歌》，"濠水赵龙文原辑"的《瑶歌》，"东楼吴代原辑"的《苗歌》和"四明黄道原辑"的《僮歌》；这些大部分都是情歌。

明、清文人从民歌、小曲中吸取了养料，采取民间的形式，运用民间的词汇写作诗词者，颇有一些人。明代有金銮（1506年前后在世）、刘效祖（1566年前后在世）、赵南星（1550—1627）、冯梦龙（死于1646）等，清代有郑燮（1693—1765）、徐大椿（1693—1771）、招子庸（1820年前后在世）、戴全德（嘉庆[1796—1820]间人）、黄遵宪（1848—1905）等❶。在他们的作品中，绝大部分是描写男女爱情的作品，另一部分是叙述舒适生活、放情山水、因果报应、提倡封建道德、乐天知命等思想的作品；具有部分现实意义的作品，为数不是很多。

特别值得一提的，是在清初出现了一位有着显著成就的藏族作家。他是第六世达赖喇嘛罗桑仁増·仓洋嘉错（1683—1706）。他在十五岁时被迎立为达赖喇嘛。在此以前，他曾渡过一段民间生活。虽然被立为宗教领袖，他却有着反封建、反宗教的倾向。在西藏统治阶级的内部矛盾中间，年纪还只二十几岁的仓洋嘉错便被统治集团执献京师，"暴亡"于途中。他留下了著名的《仓洋嘉错情歌集》，其中一些较好情歌表现了一定的反封建、反宗教倾向。举几首例子，如：

从那东方的山顶，　　出来白白的月亮。
未嫁少女的面容，　　显现在我的心上。

黑字写就的盟誓，　　雨水一浸就消退了；

❶他们模仿民歌、小曲的作品见于金銮著《萧爽斋乐府》、刘效祖著《词脔》。赵南星著《芳茹园乐府》、冯梦龙著《夹竹桃顶针千家诗山歌》、郑燮撰《郑板桥集》、徐大椿撰《洄溪道情》、招子庸撰《粤讴》、戴全德撰《浔阳诗稿》、黄遵宪撰《人境庐诗草》等书。

没有写出的心迹，　谁也擦它不掉。

背后的毒蛇虽狠，　我丝毫不怕；
前边香甜的苹果，　拼命也要摘它。

爱情如果真诚，　便一生受用不尽。
到死时佛铃叮鸣，　只不过是自欺欺人❶。

【民歌、小曲的流行情况】　从下列几段文字可略见明、清小曲流行情况之一斑。明沈德符(1578—1642)在《万历野获编》中称小曲为"时尚小令"，他说：

"元人小令，行于燕赵，后浸淫日甚。自宣·正至成·宏间❷ (1426-1505)中原又行《琐南枝》·《傍妆台》、《山坡羊》之属。……自兹以后(约1506—1521)，又有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲，然不如三曲之盛。嘉·隆间(1522—1571)乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》❸ 之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远，……。比年以来(约1623之前)，又有《打枣杆》、《挂枝儿》二曲。又《山坡羊》者，……今南北词曲俱有此名，但北方惟盛《爱数落山坡羊》，其曲自宣、大辽东三镇传来……"

因成化年间已有鲁氏所刊《驻云飞》，故此文中所提《驻云飞》应提前与《琐南枝》等三曲并列。清刘廷玑(1676前后在世)在《在园杂志》中说：

"小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也。在南则始于《挂枝儿》。……一变为《劈破玉》，再变为《陈垂调》，再变为《黄鹂调》。……在北则始于《边关调》。盖明时远戍西边之人所唱，其词雄迈，其调悲壮，本《凉州》、《伊州》之意。……再变为《呀呀优》——《呀呀优》者，《夜夜游》也，或亦声之余韵，《呀呀哟》。如《倒扳桨》、《靛花开》、《跌落金钱》，不一其类。又有《节节高》一种。……"

❶根据中国科学院民族研究所西藏少数民族社会历史调查组编《藏族简志》上编第五章第一节。　❷"间"原文作"后"，疑误，今改。　❸"纽"原文作"绞"，对照了别书所载的曲名，似误，故改。

清李斗在《扬州画舫录》(1793)中说：

"小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银纽丝》、《倒板桨》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花兰》诸调，以《劈破玉》为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前，尚哀泣之声，谓之《到春花》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪靛花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江浪》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传自四方，间亦效之，而鲁斤、燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲；又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。"

【明、清民歌、小曲部分存目】 根据诸明、清刊行的民歌、小曲集中所列曲名，蒲松龄(1640—1715)《俚曲》所用曲名❶，并参考《万历野获篇》、《在园杂志》、《扬州画舫录》等书中有关某些曲调流行情况的记载，列明、清民歌、小曲部分存目如下。

见于明代著录的小曲，有：

《锁南枝》❷	《傍妆台》	《山坡羊》	《数落山坡羊》
《驻云飞》	《耍孩儿》	《醉太平》	《闹五更》
《寄生草》	《罗江怨》❸	《哭皇天》	《干荷叶》
《粉红莲》	《桐城歌》	《银纽丝》	《打枣竿》
《挂枝儿》❹	《劈破玉》	《急催玉》	《山歌》
《皂罗袍》	《排歌》	《黄莺儿》	《桂南枝》
《打枣歌》	《玉胞肚》	《猫儿坠》	《桂枝香》
《懒画眉》	《香柳娘》	《吴歌》	

见于清代著录的小曲(其中已见明代著录者，外加〔〕符号，以示其为重出)，有：

---

❶蒲松龄《俚曲》虽是说唱和戏曲音乐，但其所用单个曲牌，则主要是属于民歌、小曲一类，所以，在统计民歌、小曲曲名时，也把它们列入。 ❷一作《琐南枝》。 ❸一作《罗江愿》。 ❹一说，《挂枝儿》与《打枣竿》为同曲异名。

[《锁南枝》]	[《山坡羊》]	《哭笑山坡羊》	[《耍孩儿》]
[《醉太平》]	[《闹五更》]	[《寄生草》]	《寄生草尾》❶
《寄生草带尾》❷	《南寄生草》	《北寄生草》	《佉寄生草》
《佉音寄生草》	《佉音寄生草带尾》	《便音寄生草》	《垛字寄生草》
《缓调寄生草》	《番调寄生草》	《吉生草》	《吉祥草》
[《罗江怨》]❸	[《哭皇天》]	[《干荷叶》]	[《粉红莲》]
[《银纽丝》]	《金纽丝》	[《打枣竿》]	[《劈破玉》]
《跌落金钱》❹	《南叠落》	《南叠落金钱》	《北叠落》
《北叠落金钱》	《叠落尾》	《叠落金钱尾》	《陈垂调》
[《山歌》]	[《皂罗袍》]	[《黄莺儿》]	《北黄莺》
[《桂枝香》]	[《懒画眉》]	[《香柳娘》]	[《吴歌》]
《西江月》	《倒扳桨》❺	《倒推船》	《倒推舡》❻
《倒番讲》	《叠断桥》	《房四娘》	《对玉环》
《清江引》	《一剪梅》	《呀呀油》❼	《呀呀儿油》
《呀呀哟》	《起字呀呀哟》	《怀乡韵》	《还乡韵》
《西调》	《平西调》❽	《慢西调》	《西腔》
《憨头郎》	《采茶儿》	《黄泥调》	《梆子腔》
《棹歌》	《鸳鸯锦》	《刮地风》	《虾蟆曲》❾
《玉娥郎》	《满词》	《浪淘沙》	《四朝元》
《鹧鸪天》	《楚江秋》	《倬倬令》	《侥侥令》
《侥侥爷》	《收江南》	《园林好》	《沽美酒》
《太平令》	《太平年》	《太平歌》	《莲花落》
《边关调》	《雁儿落》	《小曲》	《鼓儿天》
《十和偕》	《两头忙》	《粤歌》	《沐浴歌》
《瑶歌》	《苗歌》	《扇歌》	《担歌》
《僮歌》	《倒花篮》	《到春花》	《木兰花》
《满江红》	《湘江浪》	《起字调》	《马头调》

❶即《寄生草》的末尾部分。 ❷《寄生草》后另加尾声。 ❸一作《罗江匮》。 ❹亦称《黎调》。 ❺一作《倒搬桨》。 ❻一作《倒推桨》。 ❼一作《呀呀优》。 ❽一作《平西歌》。 ❾一作《虾蟆歌》。

《马头调带把》❶	《南京调》	《王大娘》	《乡里亲家母》
《朝天子》	《千秋岁》	《到春来》	《永清歌》
《剪靛花》	《剪靛花尾》	《剪靛花便音》	《京剪靛花》
《靛花开》	《剪剪花》	《网调》	《进献词》
《万寿祝》	《祝寿歌》	《一江风》	《叠字犯》
《尾声》	《好事近》	《万寿歌》	《寿乡词》
《摊黄调》	《弹黄调》	《南词弹黄调》	《万年歌》
《黄沥词》	《黄沥调尾》	《黄鹂调》	《折桂令》
《隶津调》	《历津调》	《江儿水》	《绣带儿》
《岔曲》	《岔》	《平岔》	《数岔》
《慢岔》	《西岔》	《垛字岔》	《起字岔》
《起字平岔》	《岔尾》	《重叠尾》	《秧歌》
《螺蛳湾》	《南雁儿》	《南罗儿》	《弦子腔》
《吹腔》	《独柳调》	《秦吹腔》	《秦腔尾》
《花柳歌》	《花柳腔尾》	《京调》	《南词》
《戏韵》	《诗篇》	《杨州歌》	《玉沟调》
《玉沟调垛字》	《北河调》	《番词》	《番腔》
《白话》	《重重续》	《重重续尾》	《垛字紧》
《盘香调》	《河南调》	《节节高》	《软平调》
《玉踌梅》	《清平调》	《九连环》	《小郎儿》
《七香车》	《昆腔》	《孝顺歌》	《沟调》
《乱弹》	《数唱》	《八角鼓》	《湖广调》
《勾月梅》	《绣荷包》	《十不闲》	《当调》
《扒山调》	《四大景》	《碧桃花》	《高腔》
《子弟书》	《硬书》	《双头人》	《花鼓腔》

——计208曲

以上出于明人记载的小曲凡31曲，出于清人记载的小曲凡208曲；除去重复的20曲以外，共219曲。这是一个极不完全的

❶带把，带邦腔。

统计；明、清两代民间实际流行，而未经著录的小曲，当远比此数为多。

这里是根据不同曲调的名称或曲牌统计的；一般说来，一曲就是一个曲调，同曲异词，不计在内。但这里也还存在比较复杂的情形。有些曲名或曲牌如《小曲》、《山歌》、《吴歌》、《西调》等，它们中间的每一个，都代表着很多的曲调——不过这些曲调在当时还没有被赋予特殊的名称，没有从它们所属的大类中区别开来而已；有些曲名，代表着某些曲调的变体，如《慢岔》、《西岔》都是《岔曲》，《数落山坡羊》、《哭笑山坡羊》都是《山坡羊》，《跌落金钱》出于《劈破玉》，《网调》出于《剪靛花》等；有些曲名代表某些曲调中常被分开独立运用的一个组成部分，如《寄生草尾》、《叠落尾》等。

关于曲名，还可以考虑另外一些问题。譬如，小曲曲名中有着不少和宋词和元、明南北曲牌名相同的名称，是否能据以断定它们就是南北曲呢？这恐怕不能。从少数现在还有南北曲和小曲音调同时存在的同名曲调，如《满江红》、《山坡羊》等看来，它们的音调常常和南北曲中同名的曲调完全相异。这就无异告诉我们，应该把它们区别对待。又譬如，有些小曲，在歌词的内容或形式上与另一些异名的小曲基本上相同，是否就能根据歌词把它们视为同曲呢？这恐怕又不能。因为在过去民间的音乐活动中，把同一首歌词，或一字不改，或略略变动了几个字，而为之配上另一个曲调，是极为常见的情形。例如《白雪遗音》(1828)中有很多《马头调》的歌词是和其前《霓裳续谱》(1795)中《寄生草》的歌词大同小异。赵景深曾从歌词的关系和差别，“断定《马头调》不是《寄生草》的别名，而是借用了《寄生草》的词句”(《白雪遗音序》)。我们把留存的《寄生草》曲调和《马头调》曲调相比，两者截然不同，更可证明赵说之为正确(参考下文曲例39、40)。当然，在另一方面，民歌、小曲，和别

种乐曲一样，也经常存在着同曲异名的情形。例如，明王骥德（卒1623）在《曲律》中说，“小曲《挂枝儿》即《打枣竿》”，沈德符在《万历野获编》中也说，“又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似”。《打枣竿》、《挂枝儿》是一曲的两名，是显然的。当两曲的名称在发音上有些近似，如《跌落金钱》和《叠落金钱》，《打枣竿》和《打枣歌》，但还没有得到什么证据，可肯定其为同曲异名的时候，本表暂把它们分开并列。

【小曲艺术形式上的发展】　明、清还没有“民歌”的名称；相当于今天的“民歌”的，只有“山歌”。唐李益诗有“山歌闻《竹枝》”之句，白居易诗有“岂无山歌与村笛”之句，可见“山歌”这一名称，唐来久已流行。山歌一般比较短小。山歌有了进一步发展，有时用乐器伴奏，加了过门，就成为小曲。小曲又另有杂曲、时曲等名称。小曲在形式上并不一定短小，它有大有小，而且有时可以很长——如《河南曲子》中歌唱“林冲夜奔”故事的一曲《劈破玉》，就有四拍子二百几十小节之长。清刘廷玑在《在园杂志》中说：“小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也。”《昆曲》、《弋阳戏》都是当时盛行的戏曲。由此可见，小曲之“小”，与结构之大小无关，小曲是与戏曲相对的名称，“小”只是指它的表演形式比较简单而言。“杂曲”是指小曲中的某一部分而言，并没有一定明确的意义，例如《霓裳续谱》一开头就列了二百多首《西曲》，在此之后，就将所有不属于《西曲》的小曲，一律称为“杂曲”。时调是与《昆曲》等传统悠久，被公认为古典乐曲者相对的名称——“时”是“时尚”、“时行”的意思。

小曲在艺术形式上的发展，从几方面可以看出：

1. 一曲的变体。由某些曲调产生了多种变体。如《寄生草》有《北寄生草》、《南寄生草》、《怯音寄生草》、《便音寄生草》、《垛字寄生草》等，《岔曲》、《剪靛花》等也有几种变异形式。可见，结合了

表达比较复杂的内容要求，在音乐形式上，同一曲调的多种变体，已被逐渐创造出来。

2. 一曲前后部分分开运用。某些曲调，在需要时，可以前后拆开，灵活运用。如《叠落金钱尾》、《寄生草尾》、《岔尾》等。这已为后来有些说唱音乐，如《单弦牌子曲》的发展准备了条件——《单弦牌子曲》在开头和末尾都用《岔曲》，其开头的《曲头》是《岔曲》的前半，最后的《曲尾》是《岔曲》的后半。曲例 38《扫松下书》(见《单弦牌子曲选集》❶)

3. 一曲重叠运用。一曲重叠连用，可能在旋律和节奏上，前后有相应的变化，以描写一个比较复杂的题材。如《南词》、《西湖十景》(有歌词，见《白雪遗音》卷三)。从今天民间的《秧歌》，如山西沁源、榆次、太谷、襄垣等地的《秧歌》，也都能找到同曲前后旋律和节奏变化的很多例子。

4. 多曲联成一套。这种例子很多，如：

(1) 《北寄生草》——《平岔》——《银纽丝》——《寄生草尾》，

(2) 《西岔》——《西腔》——《西岔尾》，

(3) 《银纽丝》——《秦吹腔》——《银纽丝》——《京调》——《数岔》——《银纽丝》——《前腔》——《南罗儿》——《银纽丝》——《秦腔尾》，(以上见《霓裳续谱》)，

(4) 《起字呀呀哟》——《边关调》——《勾月梅》——《绣荷包》——《十不闲》——《尾》，

(5) 《满江红》——《银纽丝》——《起字调》——《乱弹》——《马头调》——《正调》❷

---

❶《单弦牌子曲选集》，民族音乐研究所编，音乐出版社出版，1956。 ❷所谓"正调"，似指重复运用其第一个曲调而言，在本套中，可能是指《满江红》曲而言。

(6) 《剪靛花》——《南词》——《正调》(以上见《白雪遗音》)。

5. 曲间加说白。《霓裳续谱》和《白雪遗音》中都有实例。

6. 曲间加帮腔。《白雪遗音》所谓《马头调带把》①，似即指《马头调》加帮腔而言。例如它列入《马头调带把》的《拷红其二》歌词，是用大小字体分别记写的；其大字部分是歌词的主要部分；似为配合《马头调》主要腔调的部分，其歌词间的小字部分，原来不属于《马头调》歌词的本身，是外加的，似为配合帮腔的部分。将原调的大小字部分分开记写，为：

(大字部分)	(小字部分)
小小红娘不认罪，	紧皱双眉，
尊了声"夫人"，你要打谁？	听奴把话回：
想当初，兵围普救何人退？	写书亏了谁？
原许下莺莺小姐配君瑞，	话无反悔。
白马将军前来解围，	杀退强贼。
到而今，兵退身安就把婚姻昧，	自把心愧；
老夫人，你想一想，一家女儿那有两家配？	谁是谁非？"

小曲本身，虽然还是仅供清唱的一种艺术歌曲，但它的发展却为历史上说唱音乐和戏曲音乐的新的发展提供了条件。《南词》加说白，用来讲故事，就成了《弹词》。《白雪遗音》卷四中的《玉蜻蜓》，即其一例。用有《岔曲》头尾的联套来讲故事，就成为《单弦牌子曲》。至今专长《单弦牌子曲》的艺人，除了经常说唱故事之外，也唱一些题为《晚霞》、《松月绕》②、《庆中秋》、《赞松》、《风雨归舟》③等《岔曲》。这些，从内容而言，其实还不是说唱音乐，而是

①"带把"二字原用小字。　②以上二曲见《单弦牌子曲选集》。　③以上三曲见《单弦牌子曲资料集》，民族音乐研究所编，音乐出版社出版，1956。

有器乐伴奏的歌曲；可以说，它们是在今天说唱音乐中间附带地保留着的前期小曲的残存痕迹。蒲松龄《俚曲》是用小曲加说白写成的说唱和戏剧本子❶。今天在某些地方戏曲，如《越剧》、《锡剧》、《甬剧》等中间，都包含着利用小曲形式填词的部分；在某些地方说唱，如四川《清音》，北方《单弦牌子曲》等中间，也还保存着一些小曲的本来面貌。若说，在某些情况之下，民歌可以发展成为说唱或戏曲的话，则较大型的小曲正代表着这种发展过程的中间阶段；它们是经过了艺术加工的民歌，也是在孕育中间、尚未定型的说唱或戏曲。它们中间，包含着民间集体创作中一些有益的艺术经验，可供借鉴。

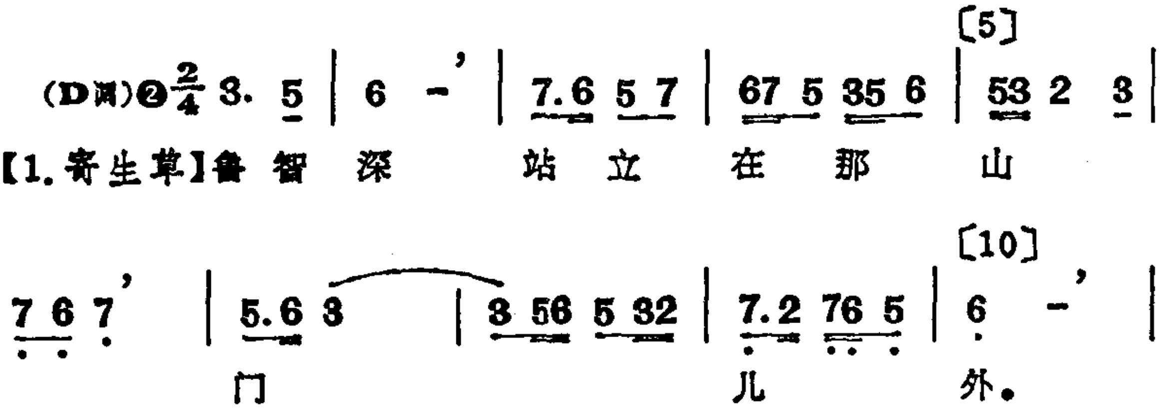
【小曲实例】　下面举几个比较大型的小曲的实例，并作简单的分析。

曲例39

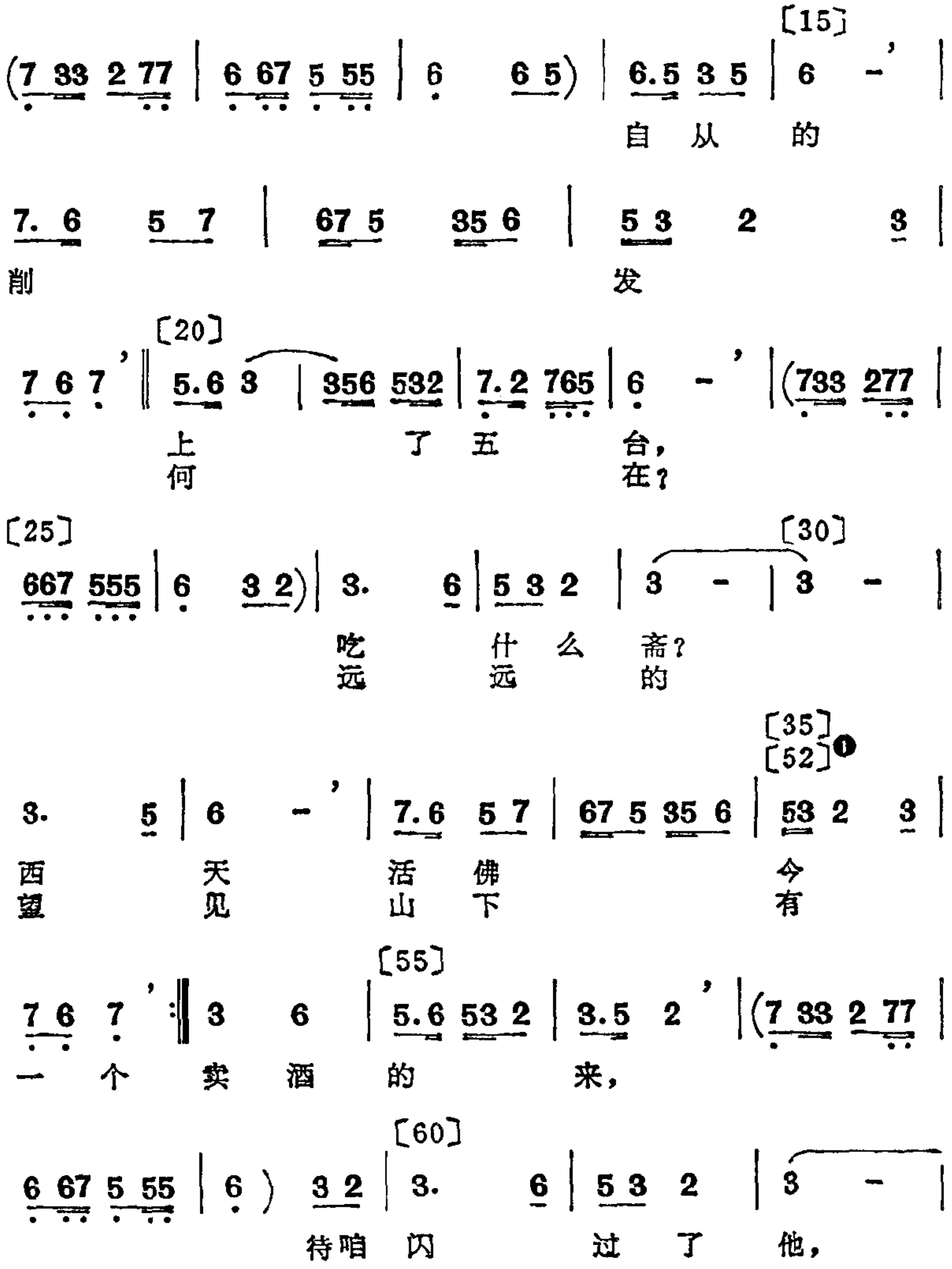
山　门　六　喜

（一名《寄生草》）

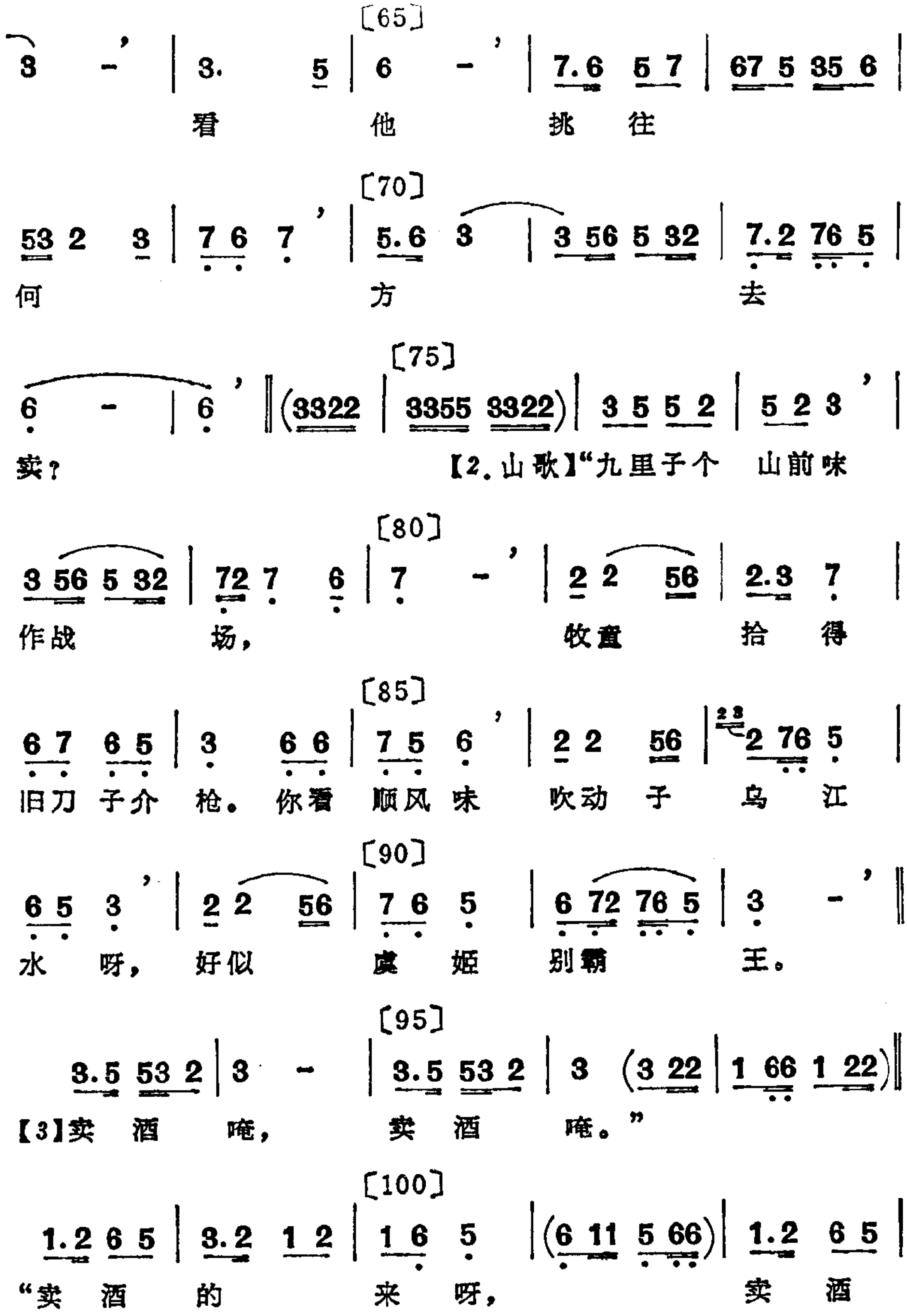
吴畹卿（1847—1926）传谱
杨荫浏　　记

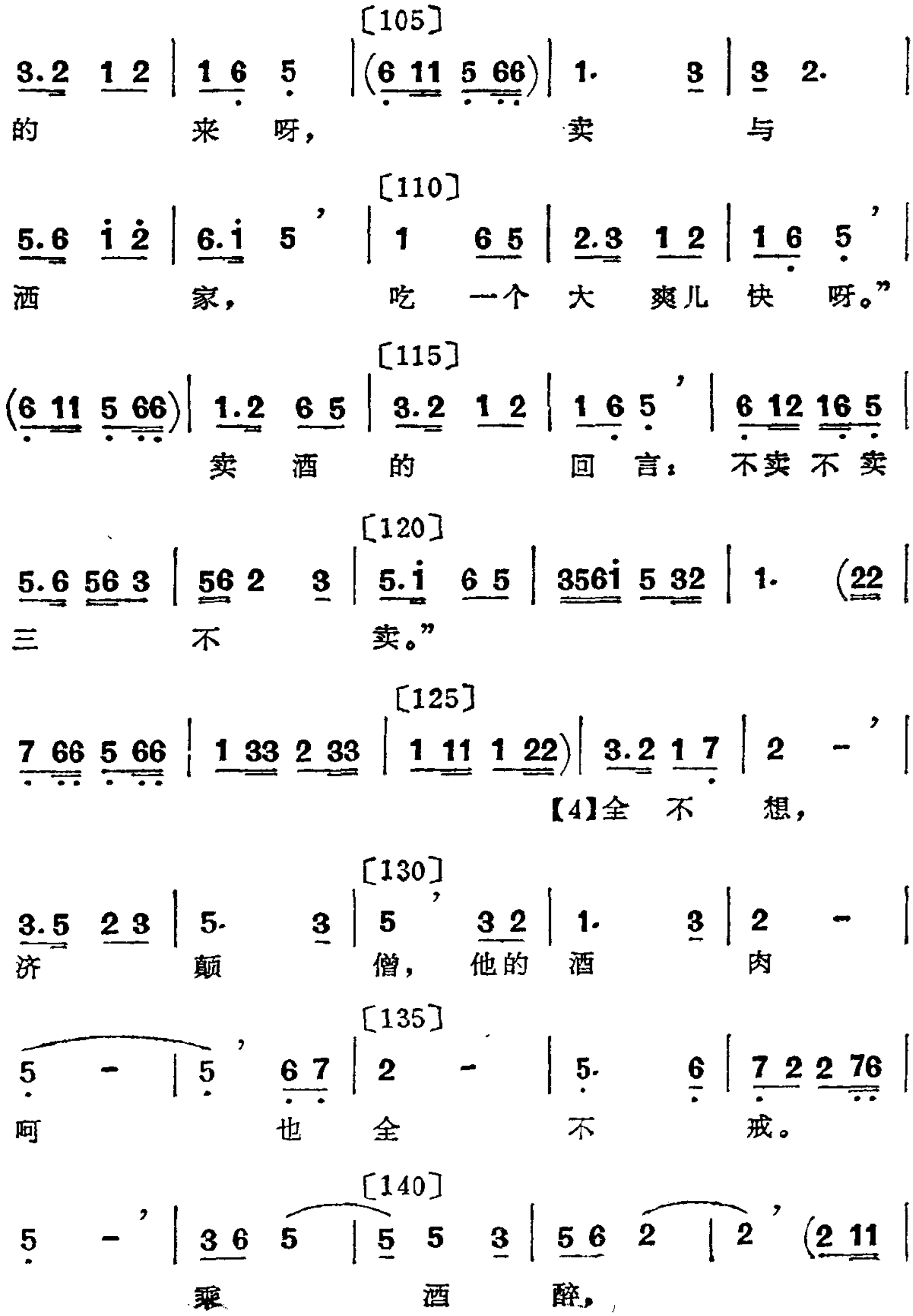


❶这些本子，见《蒲松龄集》下册，中华书局编辑出版，1962。在现存的十四本《俚曲》中，《禳妒咒》和《磨难曲》两本都是戏剧，余下十二本都是说唱。　❷本曲前后成转调关系。但在原来民间的抄本工尺谱中，却把全曲作为小工调记写。这是民间常用的移调记写法，对演唱及伴奏均极便利，也是我们应该注意的一种经验。

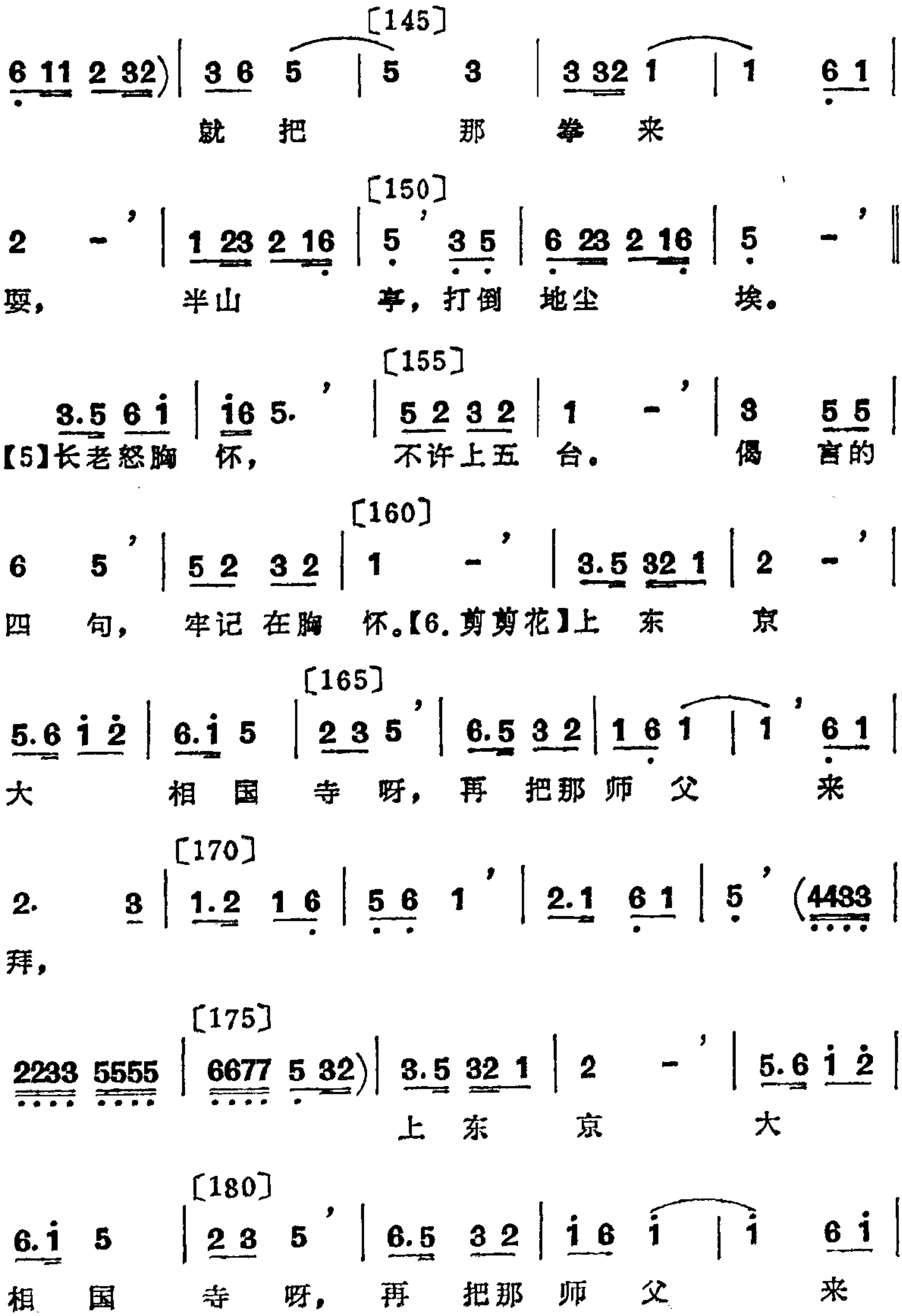


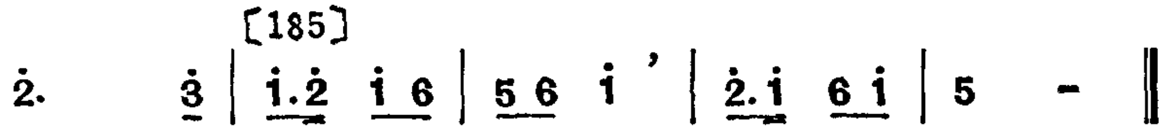
❶从(20)小节起重复唱两遍；第一遍唱至此为第(35)小节，第二遍唱至此为第(52)小节。


〔65〕
看 他 挑 往
〔70〕
何 方 去
〔75〕
卖？ 【2.山歌】"九里子个 山前咪
〔80〕
作战 场， 牧童 拾 得
〔85〕
旧刀 子介 枪。你看 顺风 咪 吹动 子 乌 江
〔90〕
水 呀， 好似 虞 姬 别霸 王。
〔95〕
【3】卖 酒 唵， 卖 酒 唵。"
〔100〕
"卖 酒 的 来 呀， 卖 酒



的　来　呀，　卖　与
酒　家，　吃　一个　大　爽儿　快　呀。”
卖　酒　的　回　言：不卖　不　卖
三　不　卖。”
【4】全　不　想，
济　颠　僧，他的　酒　肉
呵　也　全　不　戒。
乘　酒　醉，


〔145〕
就 把 那 拳 来
〔150〕
耍，半山 亭，打倒 地尘 埃。
〔155〕
【5】长老怒胸 怀， 不许上五 台。 偈 言的
〔160〕
四 句， 牢记 在胸 怀。【6.剪剪花】上 东 京
〔165〕
大 相 国 寺 呀， 再 把那 师 父 来
〔170〕
拜，
〔175〕
上 东 京 大
〔180〕
相 国 寺 呀， 再 把那 师 父 来



拜。

本曲歌词，系据《水浒传》描写鲁智深醉打山门的一段故事编成。其作用可能是市民听众原已熟悉的故事情节，用扼要提纲形式，引起他们的回忆。基本上它是投合市民的趣味，为市民服务的。歌词一方面用“西天活佛今何在”表示了鲁智深的反宗教倾向，另一方面，从“偈言四句牢记在胸怀”起，却又强调宗教的权威性，把鲁智深描写成了一个驯服的宗教信徒，这正刻划了鲁智深在宗教问题上既有矛盾，又有妥协性的性格。本曲在小曲中间，虽然还不失为一个较好的作品，但其受市民阶层思想影响，还是相当显著的。

本曲流行于江苏，称为“牌子小曲”，是用琵琶伴奏，自弹自唱的。传授者吴畹卿（1847—1926）是市民出身。原抄本的标题为“《寄生草》”，但口头相传，亦称为“山门六喜”。在牌子小曲中，“六喜”是指由六个民间小曲组成的一个套曲而言。在用小曲牌名称呼一个套曲时，一般的习惯，常只用多个组成小曲中最为重要的一个曲牌——大多时候是第一个曲牌，作为全曲的总名称，所以本曲也可称为《寄生草》。至于本曲究竟由那六个曲牌组成，则作者在学习时没有问清楚。现在只能就音乐的结构，为之试分段落；就作者熟悉的曲调，标明曲牌，余下的仅标数字，留待将来解决了。

《霓裳续谱》卷四、《白雪遗音》卷二，都有描写醉打山门故事的套曲歌词，其前半都与本曲大同小异，后半则差异甚多。《霓裳续谱》中用的曲牌是《寄生草》、《山歌儿》、《寄生草》，《白雪遗音》用的曲牌是《马头调》、《山歌》。看来最初同一套歌词，经过了各地艺人

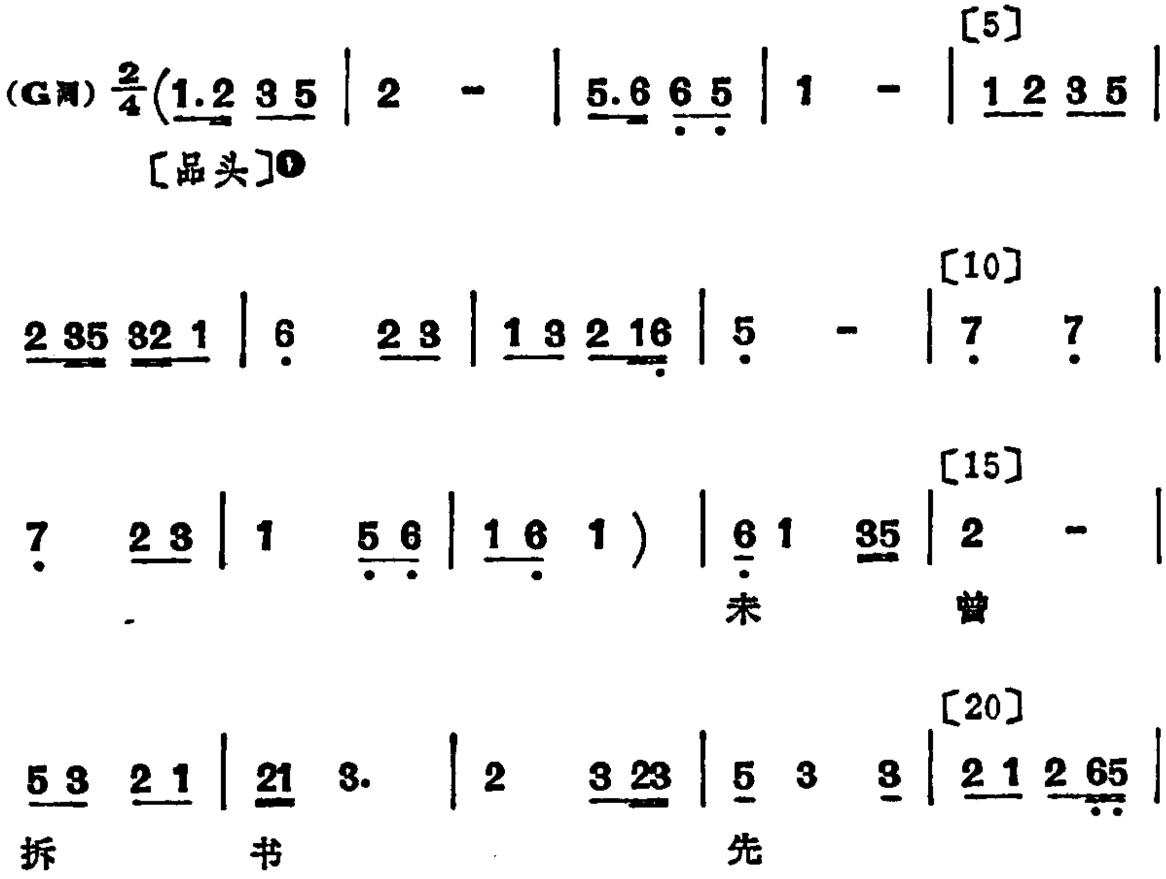
的采用和改编，又为之配上了另一些曲调。本曲的音乐，是代表了江南地区的另一种配法。

曲调结合歌词，相当妥贴，但歌唱者似处在客观叙述的地位，并不完全以塑造人物形象为其要求——虽然，在描写“卖酒的”一段中形象是相当鲜明的，但在别的部分，则不常是如此鲜明。前后六曲之间，有着转调关系。〔1〕—〔2〕是A大调；〔3〕—〔6〕是D大调。本曲在结构形式上，可视为多曲联成一套的实例之一。

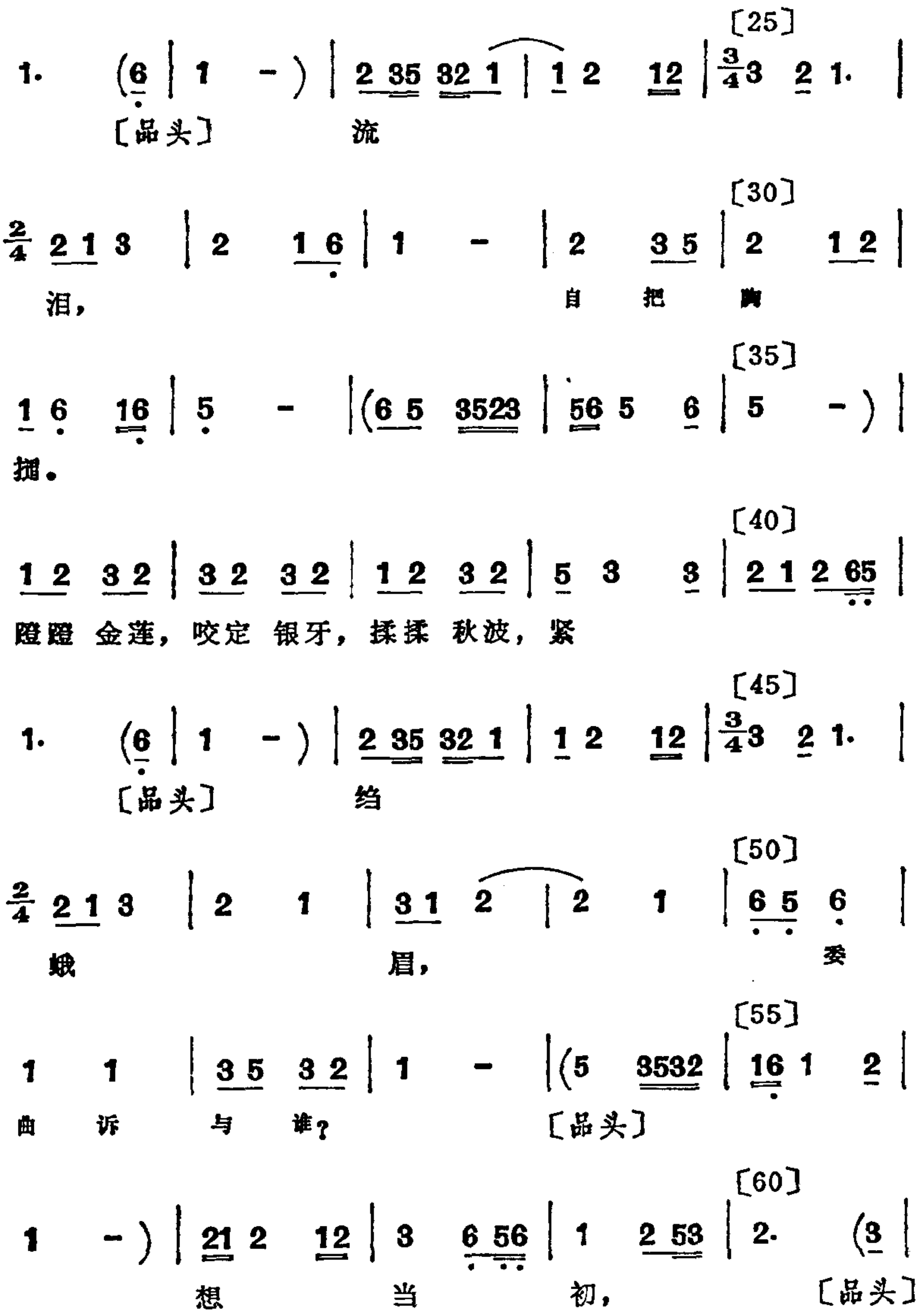
曲例40

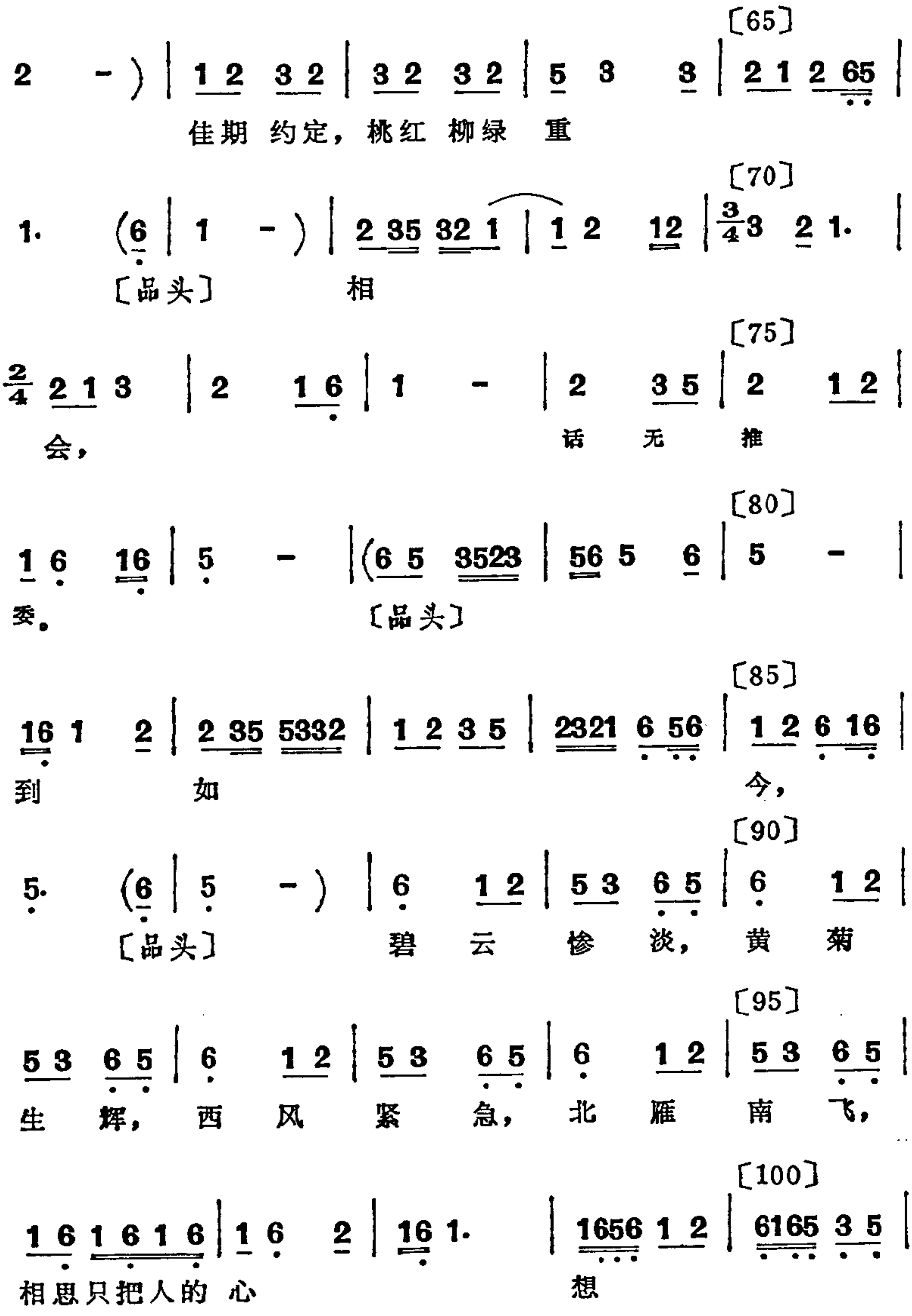
马　头　调

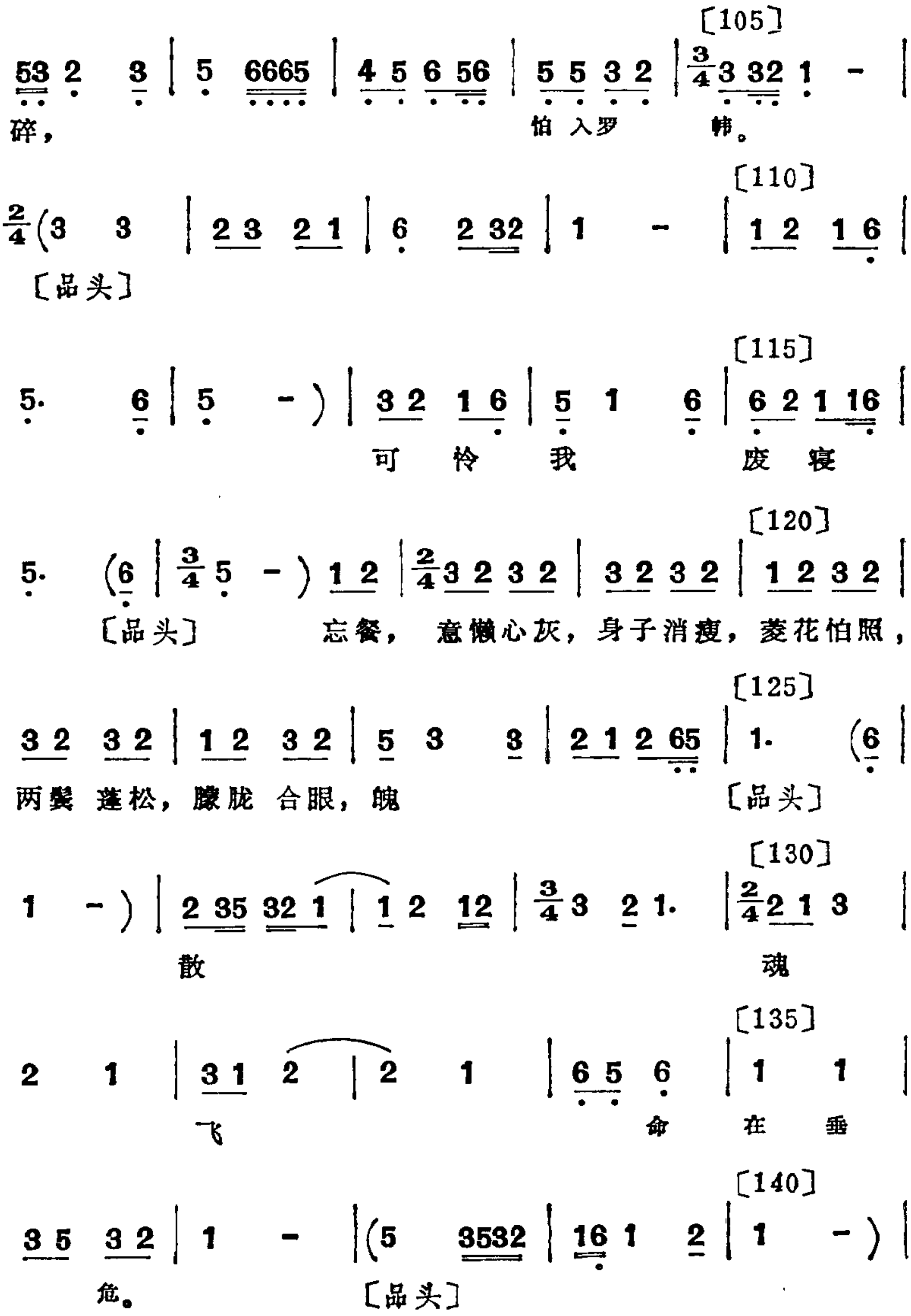
据《借云馆小唱》本译

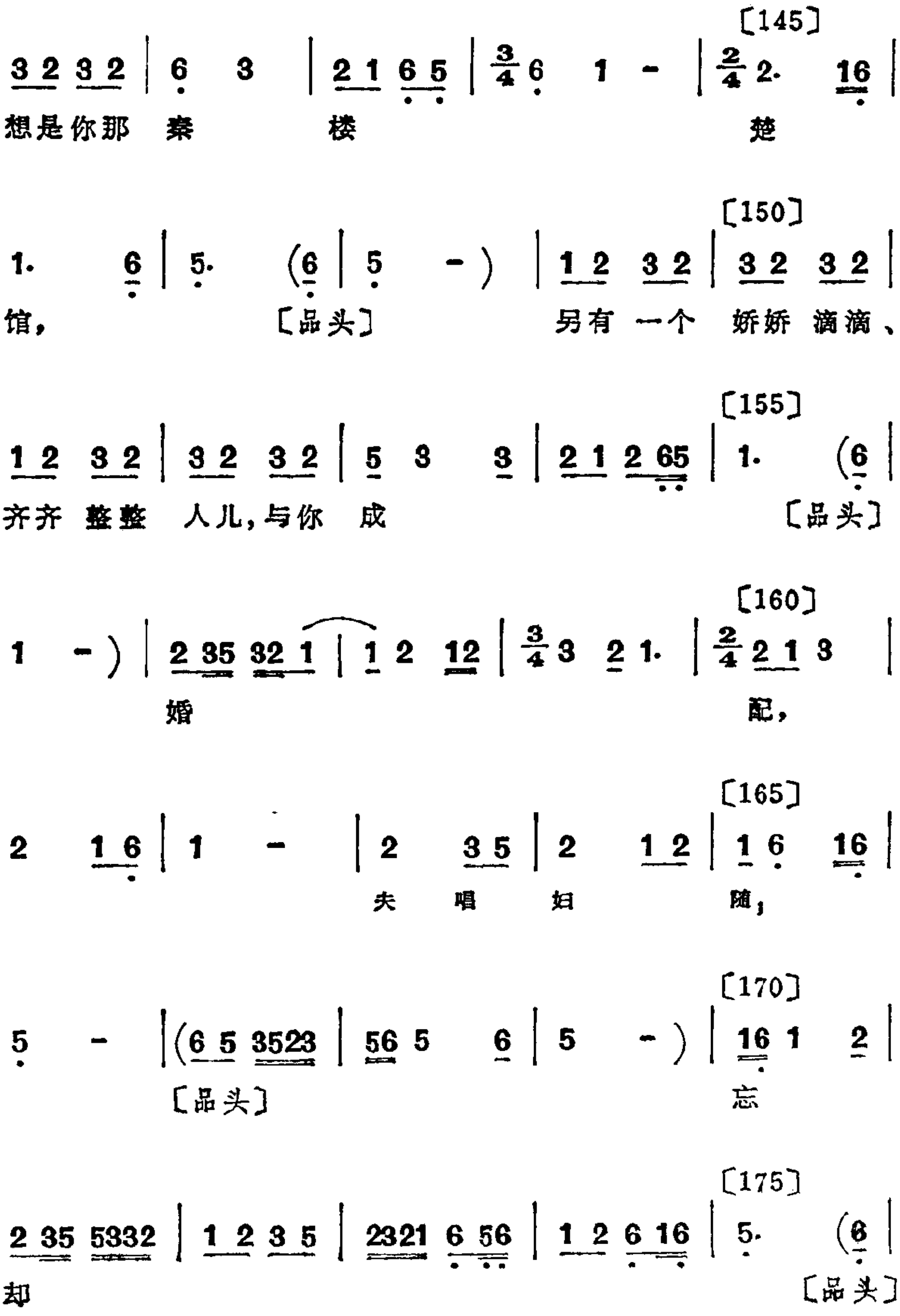


❶原书标“品头”：“品”指琵琶上的音位，品头指琵琶上弹的过门而言。


[25]
〔品头〕 流
[30]
泪，
自 把 胸
[35]
捆。
[40]
蹬蹬 金莲，咬定 银牙，揉揉 秋波，紧
[45]
〔品头〕 绉
[50]
蛾 眉， 委
[55]
曲 诉 与 谁？ 〔品头〕
[60]
想 当 初， 〔品头〕


佳期约定，桃红柳绿重
〔品头〕 相
会，话无推
委。〔品头〕
到如今，
〔品头〕碧云惨淡，黄菊
生辉，西风紧急，北雁南飞，
相思只把人的心 想


〔105〕
碎，怕入罗帏。
〔110〕
〔品头〕
〔115〕
可怜我废寝
〔120〕
〔品头〕　忘餐，意懒心灰，身子消瘦，菱花怕照，
〔125〕
两鬓蓬松，朦胧合眼，魄　〔品头〕
〔130〕
散　魂
〔135〕
飞　命在垂
〔140〕
危。〔品头〕


〔145〕
想是你那 秦 楼 楚
〔150〕
馆，〔品头〕 另有 一个 娇娇 滴滴、
〔155〕
齐齐 整整 人儿，与你 成 〔品头〕
〔160〕
婚 配，
〔165〕
夫 唱 妇 随，
〔170〕
〔品头〕 忘
〔175〕
却 〔品头〕



〔品头〕

“马头”二字是“码头”二字的同音通假。码头的狭义，是指岸边停船的地点，那里一般有斜坡或石级，便于人们上船下船。古代交通，全靠河道。有河道，才有码头。交通便利的地方，更容易发展成为商业都市。因此码头的广义，便引伸而为“商业都市”，如今天的上海市，在过去，也曾被称为“上海码头”。马头调这一名词，系泛指在码头流行的多少曲调，并不是专指一个曲调，是多曲的类名，而不是单曲的曲名。

本曲内容，系描写一位妇人，想念远出未归的丈夫，怀疑他另有爱人。在明、清小曲和散曲中，这是一个极为普遍的题材。它反

映了孕育着资本主义经济的封建社会中，女子在婚姻问题上如何处于被压迫的地位的现实情形。

同一首歌词亦见于《阳春白雪》卷一，题为"未曾写书"，内容与此大同小异。《阳春白雪》把此词列入《马头调带把》的一类，将相当于此词中"自把胸搥""委曲诉与谁"等的句子，像衬字那样，另用小字记于句间，《借云馆小唱》也是如此。这类词句，在内容上，常是引伸前面词句的含义作一小结束，极适于运用帮腔去唱。这可能就是所谓"带把"——"带把"可能就是帮腔。

全曲音乐，有二拍子 202 小节，从开头到第 112 小节为前半，以下为后半，后半是前半的重复，36～38，62～63，87～95，118～122，149～152，177～186 等小节，在两种不同形式的音型中，六次用叠句，以抒写愤激之情；但 29～32，50～53，74～77，104～105，134～137，163～166，194～195 等小节，则在七次"带把"中，用下行低收的音调，以刻划沉痛郁抑的心情，其中 104～105 小节和194～195 小节两处，沉重压抑的心情，更几乎到了绝望的程度。从本曲说来，其音调的进行与歌词内容的发展，可以说是完全符合的。但《白雪遗音》的《马头调带把》一类中，也列有描写"过五关"、"单刀赴会"等情节，带有英雄气概的歌词，可惜乐谱无存，无法看到它音乐上具体的处理方法。

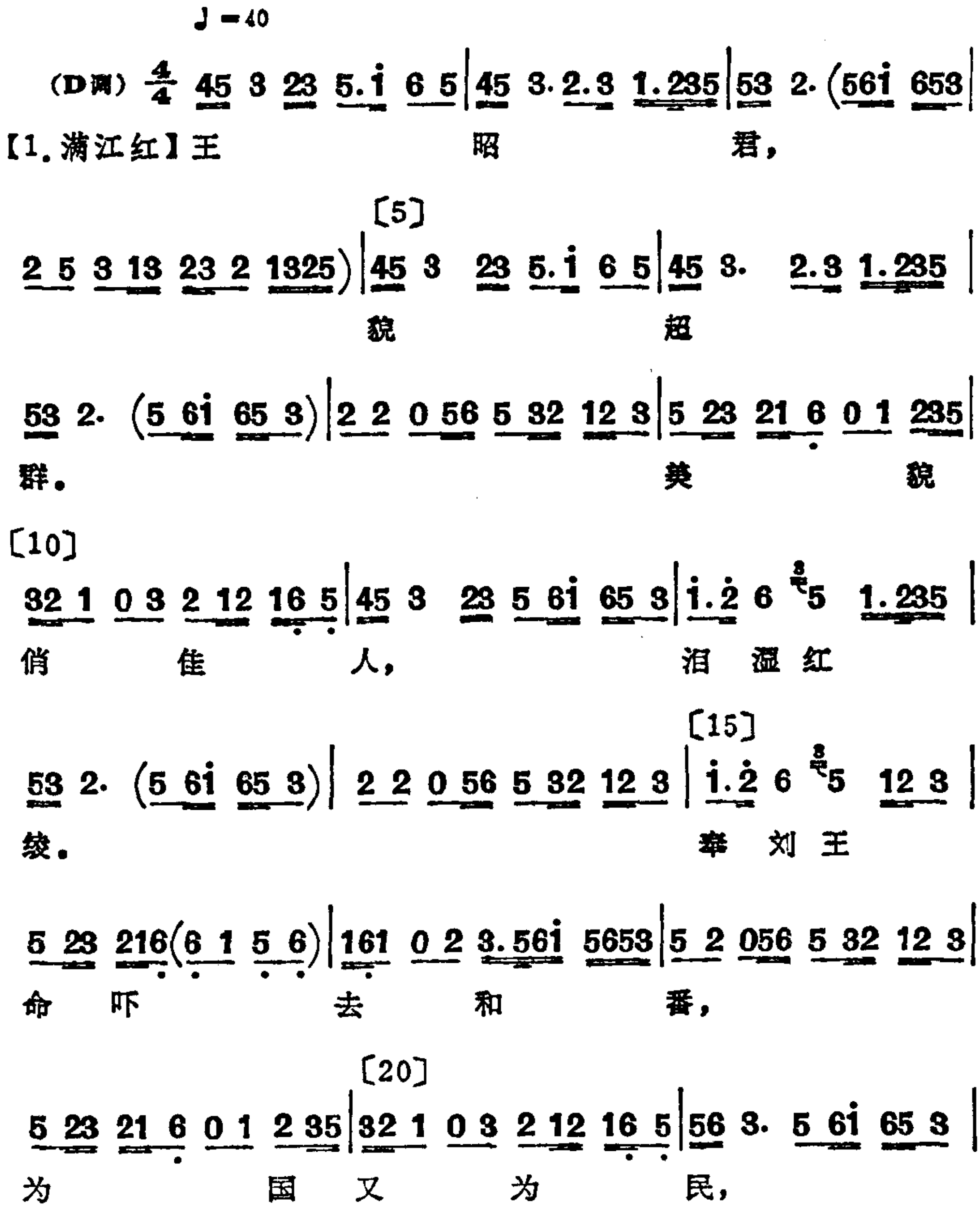
《白雪遗音》附有一个《马头调带把》的工尺谱，但因为它没有点板，而且腔调相当花簇（其中可能有不少琵琶伴奏中的花点），一时还不容易把它翻译出来。但有一点可以肯定，就是那个《马头调》与《借云馆小唱》中的《马头调》，在唱法上，是完全两样的。在《借云馆小唱》中，又另有由五个小曲组成的，题为"《五瓣梅》"一套曲调，其中的《马头调》曲调，又与上述两个《马头调》完全相异。正可见《马头调》是多曲的类名。

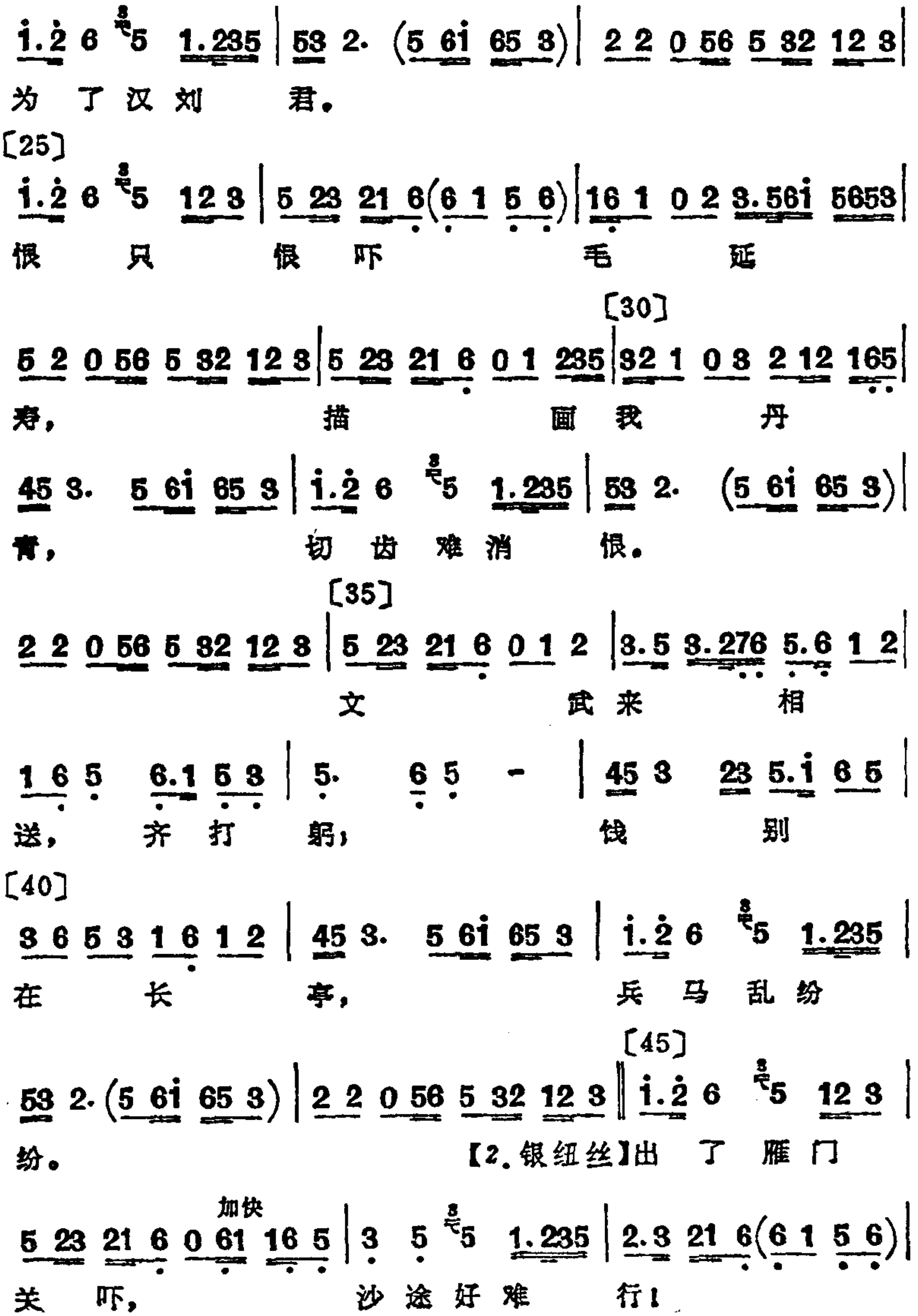
曲例41

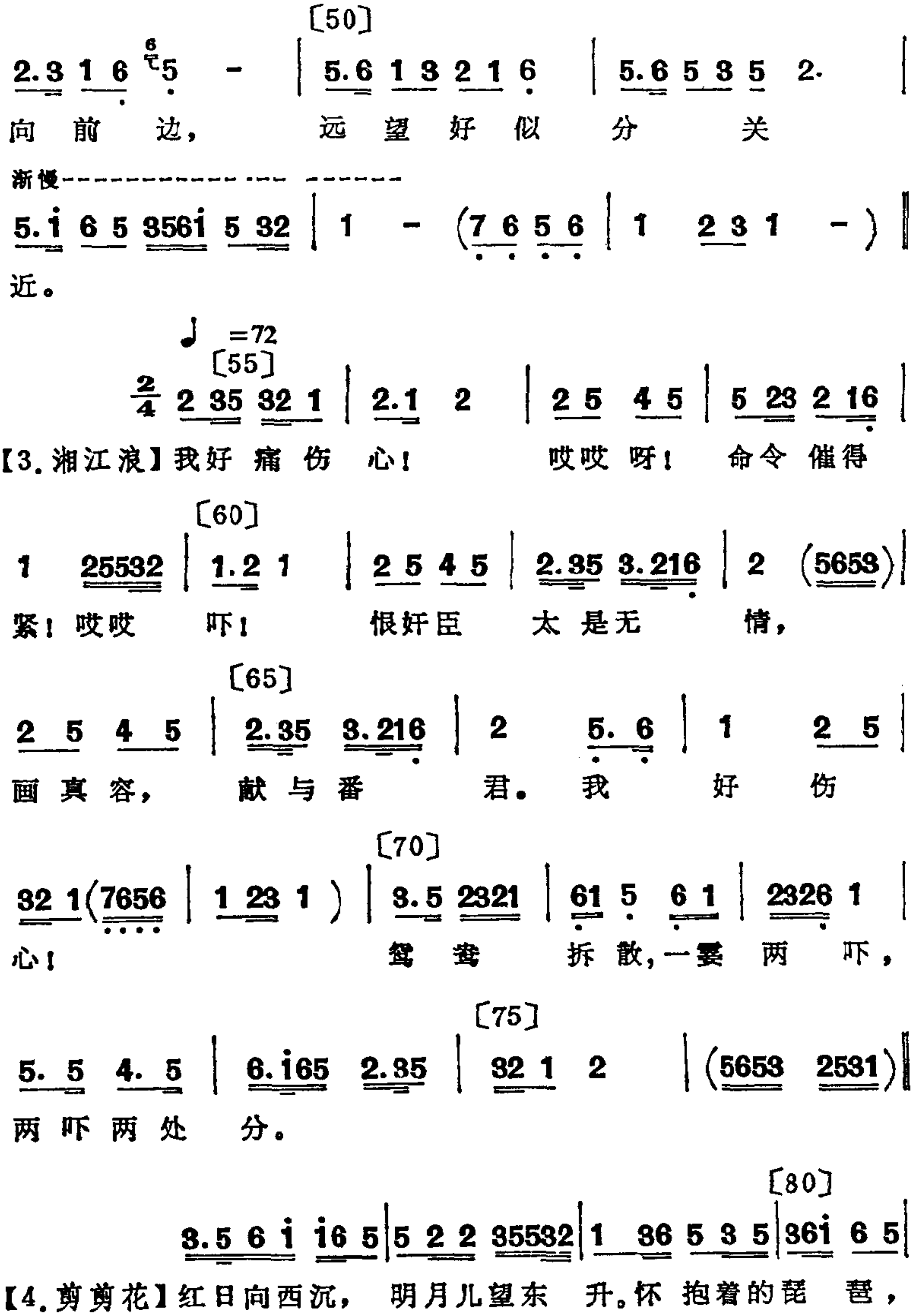
昭　君

（一名《四喜满江红》）

吴畹卿传谱
杨荫浏记谱




为了汉刘君。
[25]
恨只恨吓毛延
[30]
寿，描画我丹
青，切齿难消恨。
[35]
文武来相
送，齐打躬；饯别
[40]
在长亭，兵马乱纷
[45]
纷。【2.银纽丝】出了雁门
加快
关吓，沙途好难行！


[50]
向前边，远望好似分关
渐慢
近。
=72
[55]
【3.湘江浪】我好痛伤心！哎哎呀！命令催得
[60]
紧！哎哎吓！恨奸臣太是无情，
[65]
画真容，献与番君。我好伤
[70]
心！鸳鸯拆散，一霎两吓，
[75]
两吓两处分。
[80]
【4.剪剪花】红日向西沉，明月儿望东升。怀抱着的琵琶，



汉元帝时，为了缓和民族矛盾，离国出塞的王昭君，引起了自汉以来不少文学家和音乐家的同情。有不少作品，通过对毛延寿的谴责，暴露了宫廷的黑暗，通过描写昭君的哀思，揭发了文武官

僚的无能，有一定的民主性。但另一方面，却有不少作品，连马志远的杂剧《汉宫秋》在内，都把汉元帝写成了与王昭君有爱情关系，而把他放在被同情之列。这是受了统治阶级思想的影响，对统治阶级取卫护的态度，是很成问题的。本曲也有这样的缺点。

在音乐上，所以称为《四喜满江红》，是因为全曲是把《满江红》作为主要曲调，用它开头和结尾，中间插入另外三个小曲，连《满江红》在内，共用四个小曲构成。这样的曲式，另有《五瓣梅》的名称。《借云馆小唱》有题为《五瓣梅》的一套，其所用曲调为：

《满江红》—《银纽丝》—《红绣鞋》—《扬州歌》—《马头调》—《满江红尾》

推想《五瓣梅》名称之由来，可能和这种五曲的初期组织形式有关。但后来称为《五瓣梅》的套曲，例如《扬州清曲》中的《五瓣梅》，则其组织形式，往往不限于四曲五段，而有长至七八段以上的，则可能是这一形式的后期发展。《白雪遗音》卷十有一套题为"从今后"的套曲歌词，其所用曲调为：

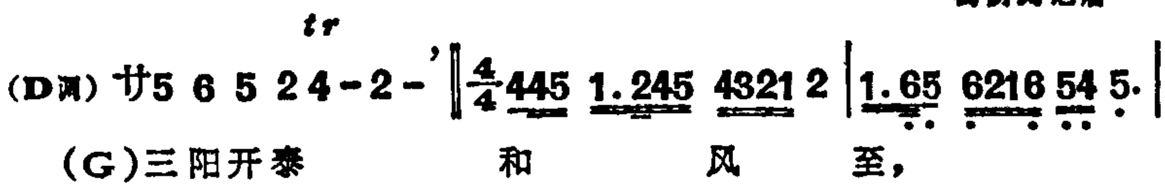
《满江红》—《银纽丝》—《起字调》—《乱弹》—《马头调》—《正调》❶ 也已不止五段了。

曲例42

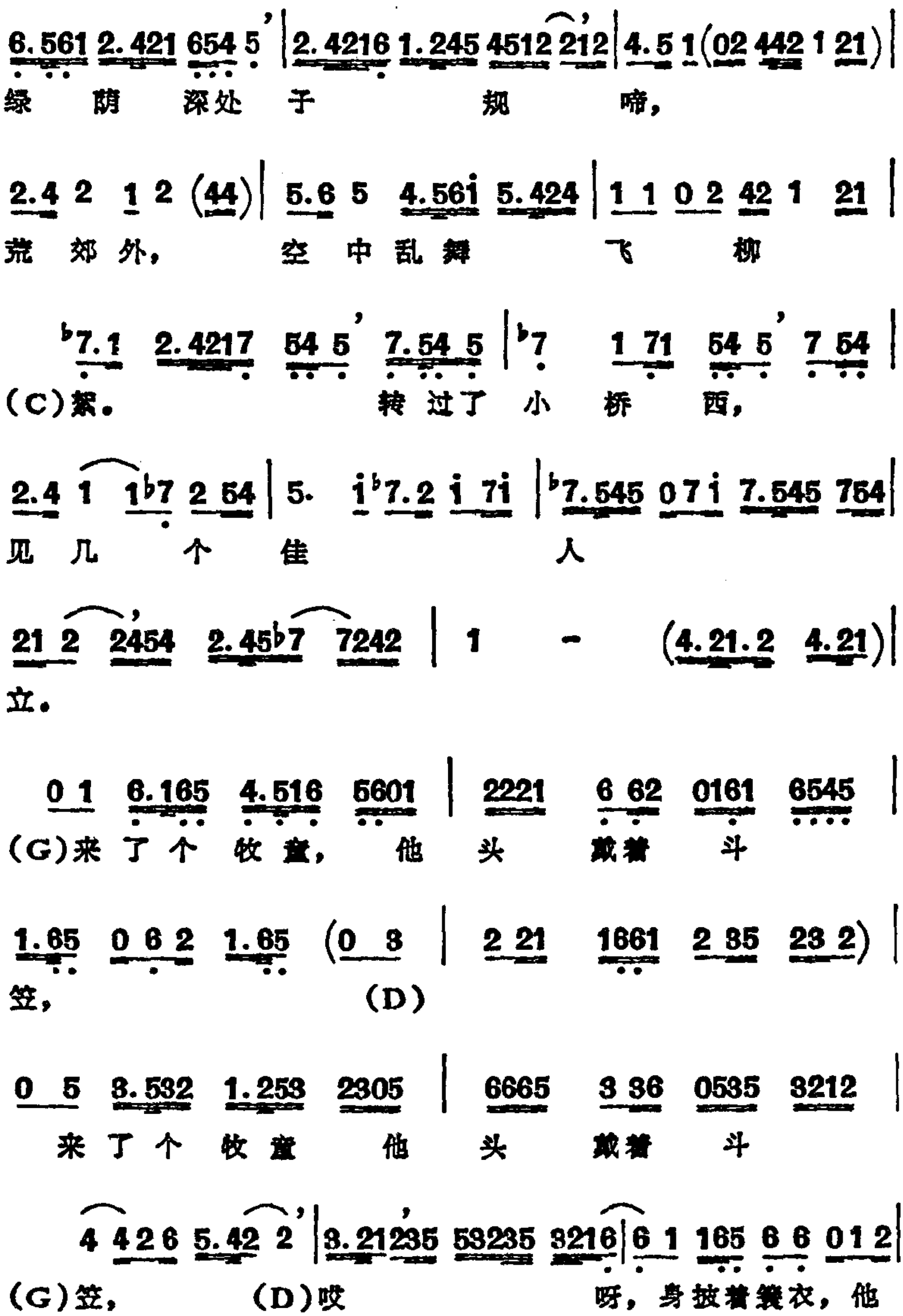
三 阳 开 泰

吴畹卿传谱❷

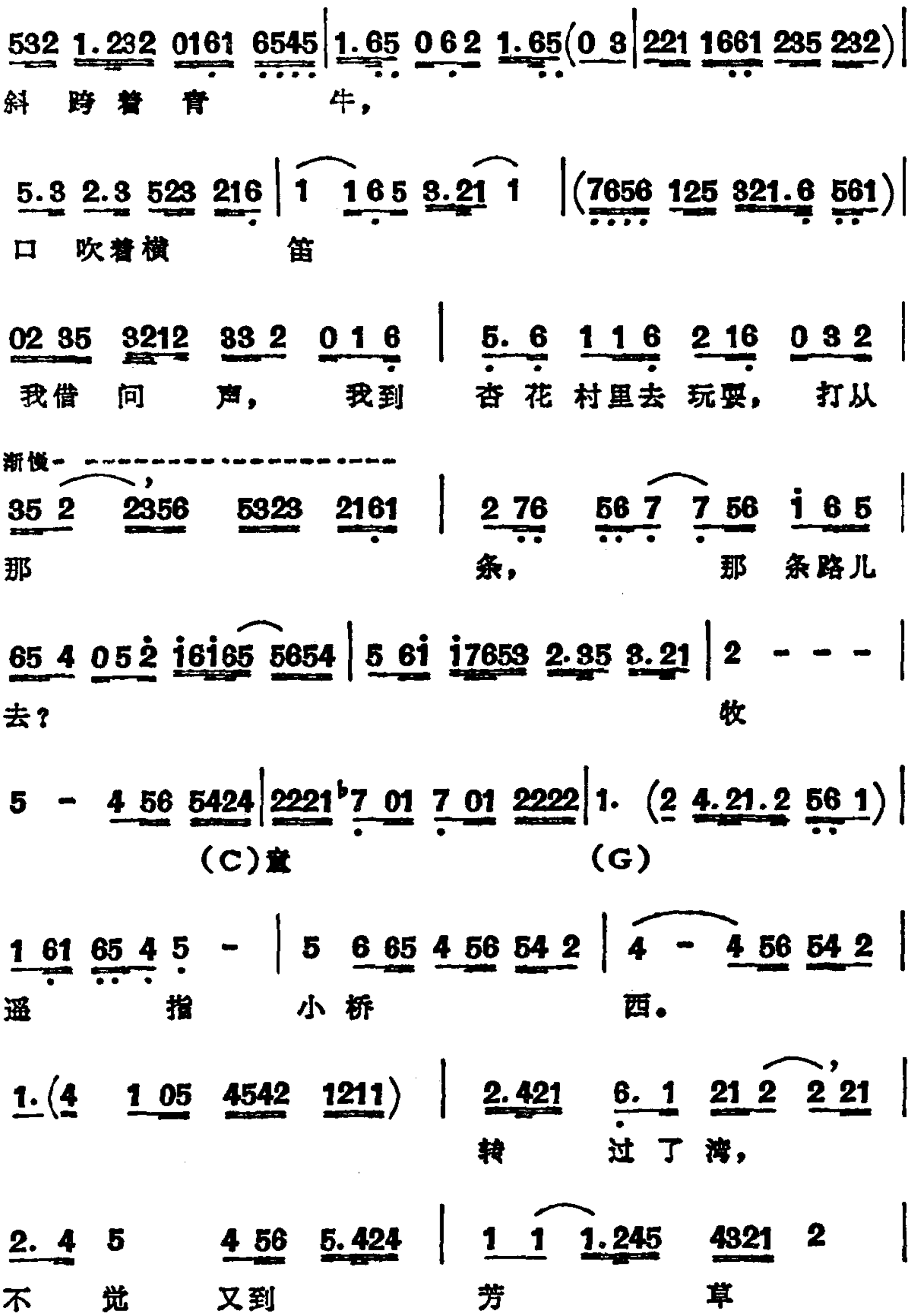
杨荫浏记谱

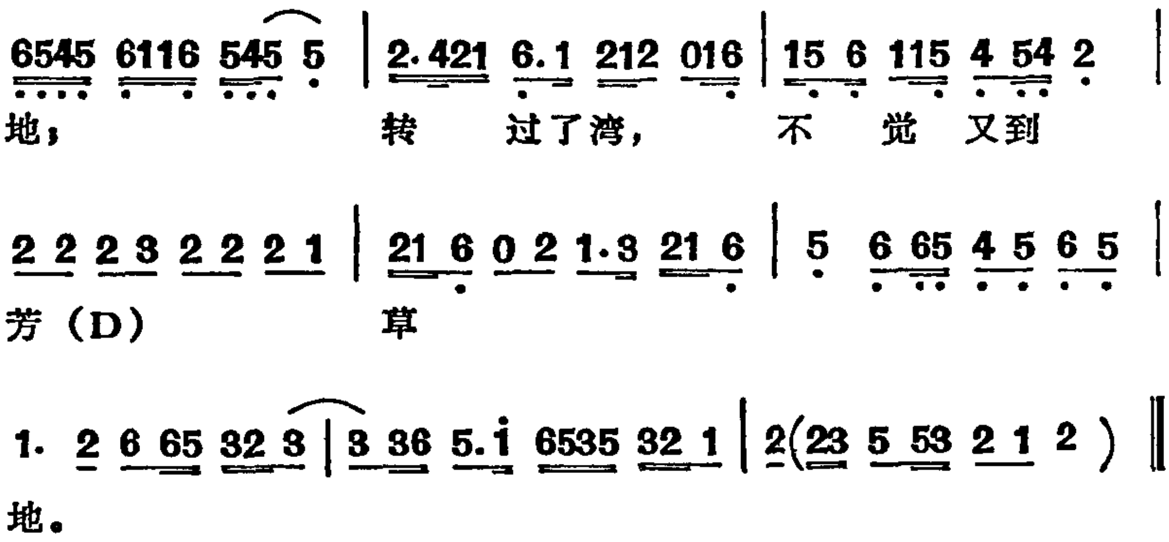


❶所谓"正调"，似指用以开头的主要曲调《满江红》而言，亦即"满江红尾"。❷吴畹卿本曲原抄本，附见于其手抄《天韵社曲谱》卷四，音乐研究所图书室藏。



绿荫深处子规啼，
荒郊外，空中乱舞飞柳
(C)絮。转过了小桥西，
见几个佳人
立。
(G)来了个牧童，他头戴着斗
笠，(D)
来了个牧童他头戴着斗
(G)笠，(D)哎呀，身披着簑衣，他


斜跨着青牛，
口吹着横笛
我借问声，我到杏花村里去玩耍，打从
渐慢
那条，那条路儿
去？
牧
(C)童
(G)
遥指小桥西。
转过了湾，
不觉又到芳草



本曲所反映的，是市民阶层在春游中的闲情逸致。子规、柳絮、佳人、牧童、杏花村、芳草地，不过是他们所想象中的一些点缀品。比起小曲中很多下流的作品来，它虽然不失为较好的一曲，但在内容上，仍然很少积极意义。本书提出这曲，仅仅为了说明小曲在艺术手法上的一个独特的类型。

前人口头相传，也称此曲为“《劈破玉》”，想有所据。以乐调看来，此曲前后一气呵成，旋律花簇，节奏繁细，仿佛是一幅恭笔画，它细腻偎贴，表达歌词所描写的那种情调，是相当成功的。在结构上，和前引带有“四喜”、“六喜”等形容词的套曲截然不同；它可能不是联接数曲而成，而是对一个单一的小曲进行细致的加工而成。全曲用到 1、2、3、4、5、6、♭7、7 八个音，在调性上，造成了在 C、D、G 三个大调间的五声音阶转调。

《借云馆小唱》载有形式较为简朴的此曲的原始版本。河南《曲子》中有与此曲相同的歌词。但所配曲调为《寄生草》；与本曲完全相异。

旧时唱小曲，对调的高低，并不绝对固定，唱者在一定范围内，可以自由伸缩。例如：本曲可用 D 调、♭E 调、F 调，最高可用到 G

调，就是说，在D调——G调之间，可自由伸缩。在用别调时，须改变琵琶空弦定音高度；如用G调(正工调)，则空弦定成D—G—A—d，弹时按指不变。

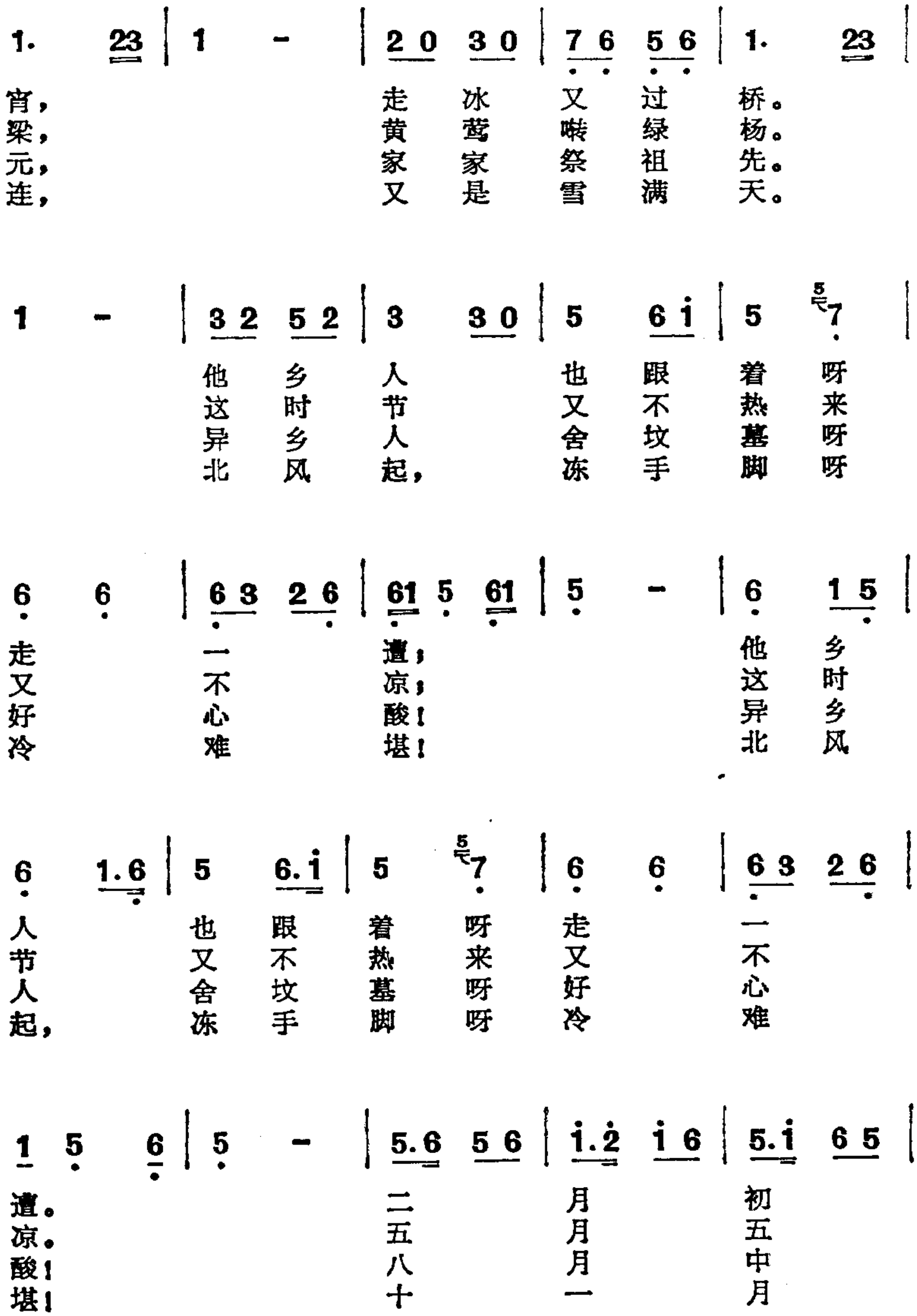
曲例43

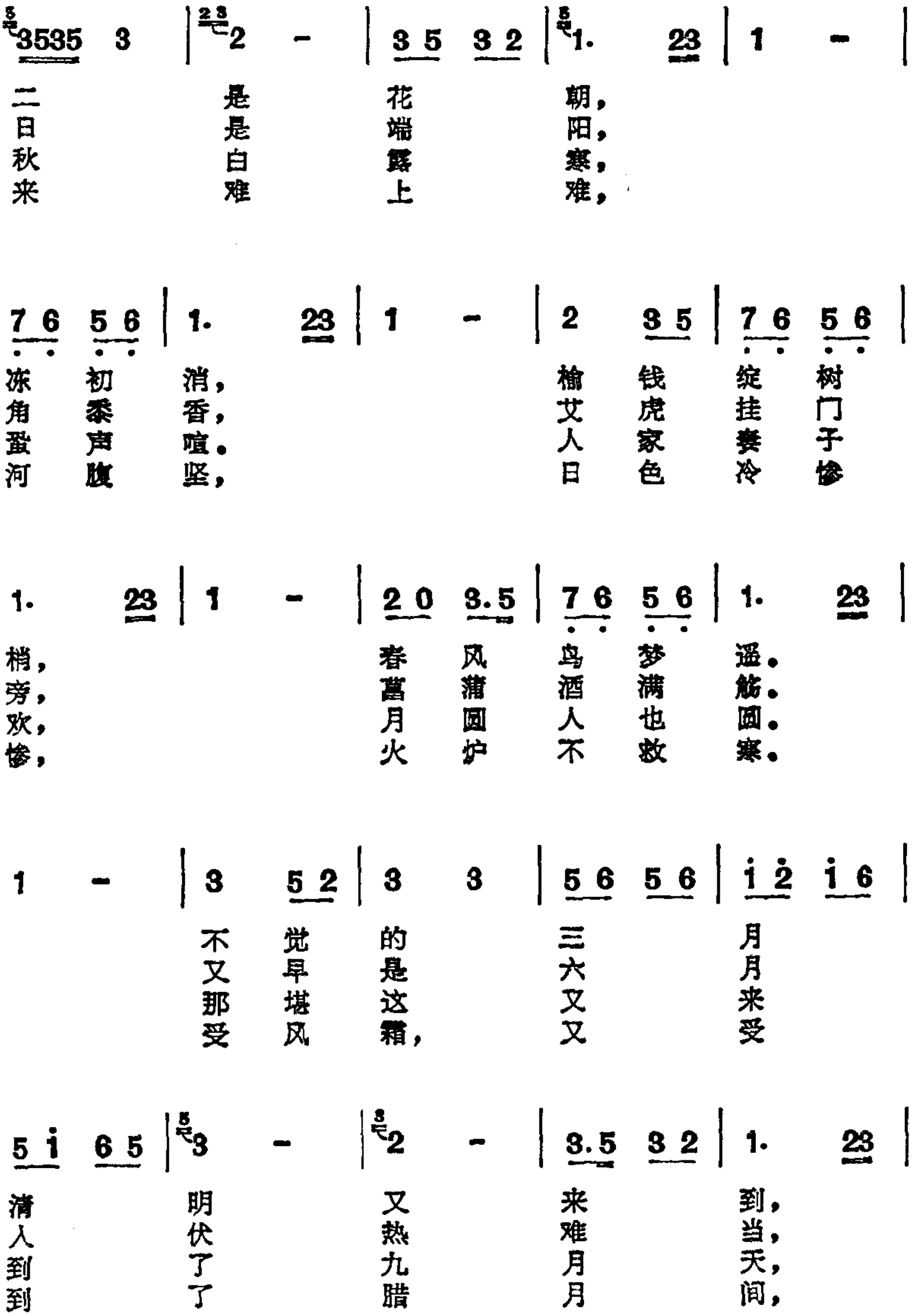
玉　娥　郎

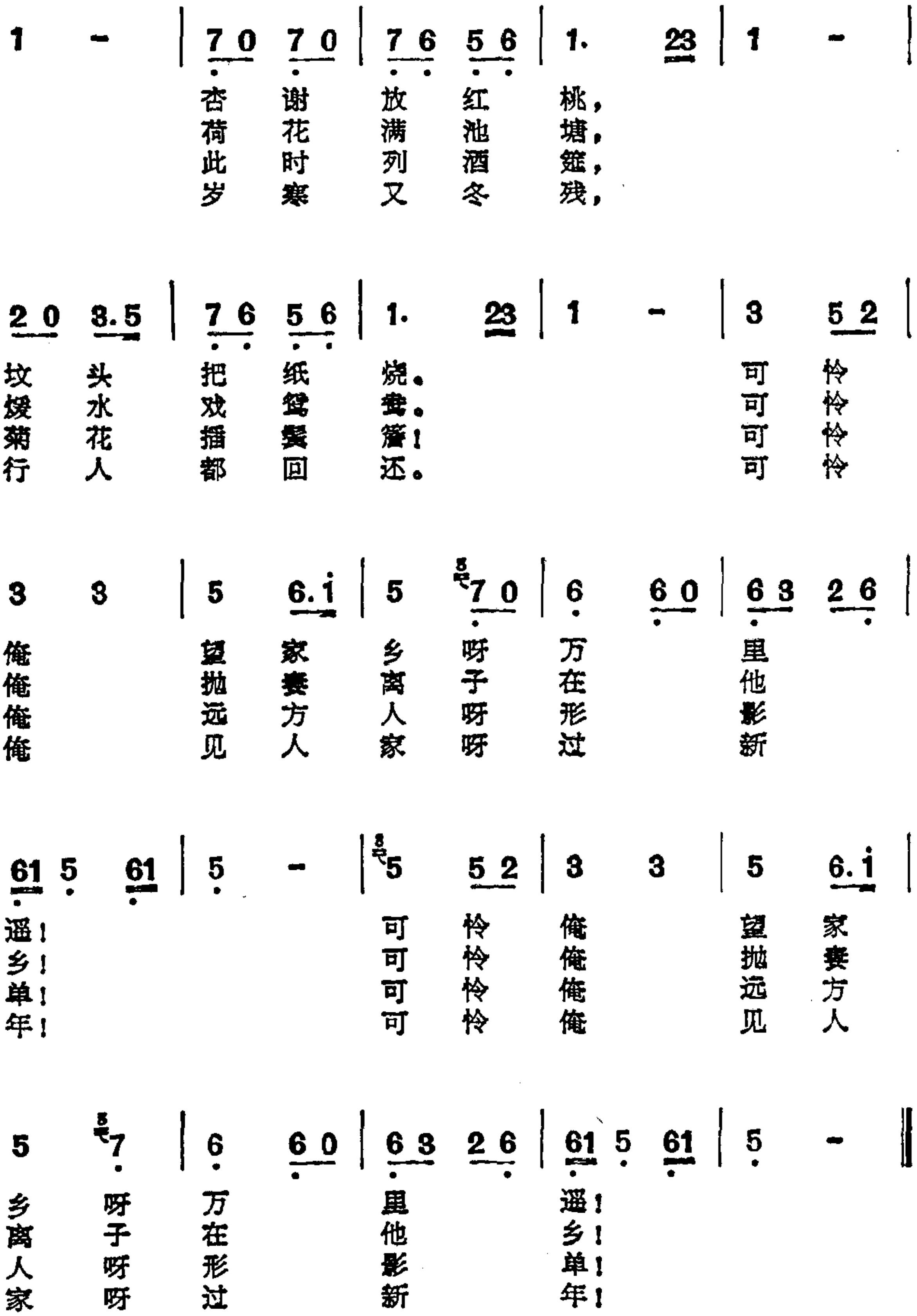
淄川蒲家庄蒲文琪唱

仁　均、川　昆记




宵，走冰又过桥。
梁，黄莺啭绿杨。
元，家家祭祖先。
连，又是雪满天。
他乡人也跟着呀
这时节又不热来
异乡人舍坟墓呀
北风起，冻手脚呀
走一遭；他乡
又不凉；这时
好心酸！异乡
冷难堪！北风
人也跟着呀走一
节又不热来又不
人舍坟墓呀好心
起，冻手脚呀冷难
遭。二月初
凉。五月五
酸！八月中
堪！十一月


二是花朝，
日是端阳，
秋白露寒，
来难上难，
冻初消，榆钱绽树
角黍香，艾虎挂门
蛩声喧。人家妻子
河腹坚，日色冷惨
梢，春风鸟梦遥。
旁，菖蒲酒满觞。
欢，月圆人也圆。
惨，火炉不救寒。
不觉的三月
又早是六月
那堪这又来
受风霜，又受
清明又来到，
入伏热难当，
到了九月天，
到了腊月间，


杏谢放红桃，
荷花满池塘，
此时列酒筵，
岁寒又冬残，
坟头把纸烧。可怜
煖水戏鸳鸯。可怜
菊花插鬓簪！可怜
行人都回还。可怜
俺望家乡呀万里
俺抛妻离子在他
俺远方人呀形影
俺见人家呀过新
遥！可怜俺望家
乡！可怜俺抛妻
单！可怜俺远方
年！可怜俺见人
乡呀万里遥！
离子在他乡！
人呀形影单！
家呀过新年！

这是蒲松龄《俚曲·磨难曲》"第十二回闻唱思家"中的第一曲。

《磨难曲》是根据《聊斋志异》里"张鸿渐"的故事敷衍而成。故事原来是如此。张鸿渐和一群同学秀才们反对贪暴的知县官，联名上诉。上司受了知县的贿赂，反把秀才们问罪。张鸿渐逃往外地，遇见狐女把他收留。三年之后，张回家省视，在愤怒中杀死了一个谋夺其妻并且向他威胁的流氓，赴县自首，被械系上解。中途又遇狐女把他救放。十年后，其子中举，张方敢回家团聚。故事从侧面揭露了封建社会中官吏贪暴、流氓横行，暗无天日的真相；但对被压迫的张鸿渐，则找不到出路，只能幻想出一个狐女来解决他的困难，又把他最后的希望，寄托在他儿子的中举上面。正说明在那样的社会制度之下，很多那样的矛盾，是无法得到合理解决的。

蒲松龄在《聊斋志异》中写了张鸿渐的故事之后，又在其《俚曲》中用同一题材写了两个作品。一个是《富贵神仙》说唱本，一个是《磨难曲》剧本。一事写三次，可见蒲氏对此故事所反映的现实，有着深刻的感触。《磨难曲》是他晚年的作品。全剧共三十六回。开头第一回就写天灾严重，老百姓挨饿；官吏依然敲榨勒索，活活打死农民。而且"指望赦粮赈济"，因为"赈济赈的是衙役家狗，赈济赈的是州县官。饥民饿死够千千万！"作者对吃人的封建制度作了深刻的揭露，对受苦难的人民寄予真切的同情。在第五回、第十七回中成功地塑造了一个农民起义领袖的英雄形象。他"只爱雄兵百万"，他是要"偏天下杀尽贪官"。但作者的地主阶级的阶级性还是十分明显；在他笔下，这位起义领袖，终于受了"招安"，"谢万岁天恩"，最后则以张鸿渐妻荣子贵，"八仙庆寿"结束全剧。

第十二回写五年[1]之后，狐女因张思家，先设幻象以试探张的

[1]《聊斋志异》作"三年"，《磨难曲》改写成"五年"。

心思。全回是由五个小曲，联成一套，在小曲间加白而成，其所用小曲，为：

《玉娥郎》—《银纽丝》—《金纽丝》—《黄莺儿》—《太平年》

蒲松龄《俚曲》主要流行在山东淄川《蒲松龄》家乡附近蒲家庄、峨庄一带。目前《磨难曲》全本已无人能唱，但蒲家庄农民却还常唱《富贵神仙曲》里的《玉娥郎》、《房四娘》、《哭皇天》、《憨头郎》等牌子。其中《玉娥郎》的歌词与磨难曲第十二回开头所用《玉娥郎》的歌词相同，可见其为同一曲调。用此曲抒写张鸿渐远客思家的情绪，是相当贴切的。

在《磨难曲》第一回、第五回、第十七回有不少思想性很好的歌曲，可惜现在还没有找到能唱的人。据说，1897 年左右，还有人能唱全本《磨难曲》❶。可见，《磨难曲》是曾被实际演唱过，是经过了相当时期的流传而渐渐失传的。它由流传而至于失传，而且失传的偏偏是那些精华的部分，这可能有其相当复杂的社会原因。

【小曲的器乐伴奏】 小曲所用的伴奏乐器是多种多样的。李斗讲到扬州地区的"小唱"，说是"以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌"(《扬州画舫录》)。前引小曲中，在南方流行的《山门六喜》、《马头调》、《昭君》、《三阳开泰》等曲都是用琵琶伴奏，而且都是由一人自弹自唱的。北方流行的《岔曲·扫松下书》，其伴奏用三弦和八角鼓；八角鼓由唱者自奏，三弦由另一人奏。《玉娥郎》出于蒲松龄《俚曲》，山东淄川地区唱《俚曲》时所用伴奏乐器没有一定。较早时期是用三弦伴奏；1897 年左右，也有人一面唱，一面自己打着"撒拉金"(用一串竹板与一块竹板相互敲击)作为伴奏，后来也有人用三弦、坠琴、四胡等乐器伴奏的。

明沈宠绥《度曲须知》(1639)《曲运隆衰》篇讲到"北调"时，说：

---

❶吴钊《蒲松龄的俚曲》，中国音乐研究所油印本，1964 年。

> "惟是散种如《罗江怨》、《山坡羊》等曲，彼之箏、筝、浑不似诸器者，彼俗尚存一二。……抑且丝扬则肉乃低应，调揭则弹音愈渺，全在子母声巧相鸣和，而江左所习《山坡羊》，声情指法，罕有及焉。虽非正音，仅名'侉调'，然其怆怨之致，所堪舞潜蛟而泣嫠妇者，犹自当年逸响云。"

作者视南北曲为"正音"，称小曲为"散种"。他说出"北调"的两个要点。第一，北方伴奏小曲所用乐器，有拉弦乐器箏(即轧筝)、弹弦乐器筝和浑不似(即火不思)。第二，伴奏乐器不是随唱腔演奏，而是创造性地可能运用对位等形式奏出与歌腔形成鲜明对比的伴奏音调来。这种在明代已曾用于伴奏小曲的手法，现在在北方某些说唱音乐中还可以经常见到。用今天北方民间艺人的说法来说，就是伴奏者不是随腔演奏，而是奏出"托腔"来丰富整个曲调。这种经验，今天仍可以供作曲上的参考。

【小曲标题之多样性】 光就上引的几套小曲的例子来看，已可看出小曲标题的多样性。有以下几种情形：

(1) 以内容为标题，如《昭君》。

(2) 以一曲的曲名为标题，如《玉蛾郎》。

(3) 以多曲的类名为标题，如《马头调》。

(4) 以歌词的首句为标题，如"三阳开泰"，如"未曾拆书"。

(5) 以曲式的特点为标题，如《五瓣梅》，如《六喜》、《四喜》。《山门六喜》是将内容和曲式特点放在一起；《四喜满江红》是将曲式特点和用以开头和结束的曲名放在一起。

(6) 以全套用以开头和结束的某一曲的曲名为标题，如《寄生草》。

研究小曲时，这种复杂情形，必须弄清楚。否则对曲调本身，便无法进行比较。

【从小曲中看音乐艺术形式的继承和发展问题】 随着生活的

变迁，语言不断变化，歌曲不断发展，诗歌的用字和体裁，音乐的语汇和结构，也引起相应的变异；这是一方面。在另一方面，在歌曲的发展过程中被前人创造出来的一些艺术形式，有的仍被后人视为有用而被继承下来。在小曲中，也可以看出这一问题。如明、清小曲中所谓“带把”，实与汉代《相和歌》和六朝《清商乐》中所谓“和”，以及宋代词曲中所谓“摊破”，名称不同而性质相似。又如明、清小曲常把几曲联成一曲，这和宋词中的“犯”有些相似。在这些方面可能有着前后继承关系。

【小曲中的调性变化和移调记谱法】 前引小曲中，如《山门六喜》、如《三阳开泰》，都包含着几个不同的调性，前后有着转调关系。但民间现存的小曲工尺谱抄本中，对这种小曲，都用移调记谱法，记作一个调性。这种记谱法，是从实践的经验中产生，极便于唱奏者之用。对这样的记谱法，民间虽然没有为之另立专门名称，但其本身已是现代固定唱名法的实际运用。民间的小曲唱奏者，一般都是知道自己是在转调的。在记谱法上，这可以说，是一种进步。

【明、清文人对小曲的估价】 明、清一部分文人能突破封建主义和复古主义的长期束缚，开始注意民歌小曲，编集它们、学习它们、欣赏它们，这在当时，是有着一定的进步意义的。但他们仍然有着极大的局限性。他们所能接受而且予以强调的一些东西，其绝大部分，都是反映市民生活的作品，好的坏的都有，而且从今天看来，应该说，很多是坏的。这从他们所编集的歌词集中可以看出。在理论上，他们推崇民歌、小曲，也对民歌小曲作出了种种的评价。他们对民歌小曲的评价，概括起来，不外乎以下三个方面。

1．利用山歌达到“警劝”的社会作用。明叶盛(1420—1474)《水东日记》云：

"吴人耕作或舟行之劳苦，多作讴歌从自遣，皆名山歌。其中有可为警劝者。"。❶

叶盛在明宪宗时曾当过礼部侍郎、吏部侍郎等官职；他所谓"警劝"，显然是从维护封建统治制度的立场出发的。我们也重视山歌的社会作用，但刚与叶盛相反，我们是从人民的利益出发，从山歌中择取其反封建的、带有民主性的部分。

2. 赏识小曲文词之"妙"。明凌濛初（1584左右—1644）《谭曲杂劄》云：

"今之时行曲，求一语如唱本《山坡羊》、《刮地风》、《打枣竿》、《吴歌》等中一妙句，所必无也。"

明王骥德也有类似的看法，他在《曲律》(1610)中谈到小曲，说：

"至北之滥流而为《粉红莲》、《银纽丝》、《打枣杆》，南之滥流而为吴之《山歌》，越之《采茶》诸小曲——不啻郑声，然各有其致。"(《论曲源流第一》)

"北人尚余天巧。今所流传《打枣竿》诸小曲，有妙入神品者；南人苦学之，决不能入。盖北之《打枣竿》，犹吴人之《山歌》；不必文士，皆北里之侠，或闺阃之秀，以无意得之；犹诗《郑》、《卫》诸《风》，修《大雅》者，反不能作也。"(《杂论第三十九上》)

清刘献廷(1648—1695)《广阳杂记》卷四云：

"旧春上元在衡山县曾卧听《采茶歌》，赏其音调，而于辞句懵如也。今又在衡山，于其土音虽不尽解，然十可三四领其意义，因之而叹古今相去不远，村妇稚子口中之歌，有《十五国风》之章法。"

这里所谓"章法"，似指文词而言。刘献廷以为衡山《采茶歌》的文

❶清姚燮《今乐考证》所载瞿灏元引《水东日记》语。

词，可与古代《诗经》中十五《国风》的文词相比拟。

3. 欣赏山歌、小曲抒写性情之"真"。明代文学上早先有以李梦阳（号空同子，1472—1529）、何景明（号大复 1483—1521）等为代表的"复古派"，主张"文必秦汉，诗必盛唐；"后来有袁宗道（1560—1600）、袁宏道（1568—1610）、袁中道（1575—1630）兄弟三人为代表的"公安派"，反对复古，而主张诗文应该"任性而发"，"一一从自己胸中流出"。这两派在文学上虽互相对立，但对小曲却都赞成的。复古派的李梦阳称赞小曲，"以为可继《国风》之后"，已见前引文。李开元（1501—1568）《词谑》讲到复古派的阿景明对《锁南枝》词的看法，说：

"何大复继至汴省，亦酷爱之，曰，'诗词中状元也。如十五《国风》，出诸里巷妇女之口者，情词婉曲，有非后世诗人墨客操觚染翰，刻骨流血所能及者，以其真也'。"

公安派的代表人物袁宏道也在他《叙小修诗》❶ 一文中如此说：

"且夫天下之物，孤行则必不可无，必不可无，则虽欲废焉而不能；雷同则可以不有，可以不有，则虽存焉而不能，故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《劈破玉》、《打枣竿》❷ 之类。犹是无闻无识真人所作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好情欲，是可喜也。"

特别可以注意的，是《山歌》编者冯梦龙（卒 1646）在其叙《山歌》一文中所提出的看法。他说：

"自楚骚唐律争妍竞畅，而民间性情之响遂不得列于诗坛，于是别之曰'山歌'，言田夫野竖矢口寄兴之所为，荐绅学士家不道也。……且今虽季世，而但有假诗文，无假山歌，则以山歌不与诗文争名，故不屑假。苟其不屑假，而吾藉以存真，不亦可乎？……若夫借男女之真情，发名教之伪药，其功于《挂枝儿》等，故录《挂枝词》而次及山歌。"

❶见《袁中郎全集》卷十。　❷原文误作"《擘破玉》、《打草竿》"，今改。

他明确地指出了封建礼教的虚伪性，自以为他编《山歌》，是以"真情"对抗"伪药"，有着极大的意义。

同是注意民歌小曲，其出发点各不相同。第一种是从内容出发，以卫护封建制度为目的；第二种是从文学形式出发，以改变文风为目的；第三种从感情出发，目的求"真"。但同样的求真，各人赋予"真"的意义，又互有不同。复古派所赏识的"真"，是和"《十五国风》"有着共同之处的古色古香的"真"；公安派所提倡的"真"，是突破古人束缚、自由抒发的"真"；而《山歌》编者所重视的"真"，则是与虚伪礼教对立的"真"。虽然在当时的环境之下，一般说来，重视民间，有着一定的进步意义，但其间仍有程度不同。应该指出，即使反对封建礼教的冯梦龙，充乎其极，也不过到反对封建礼教而止，他虽然有着追求个性解放的倾向，但丝毫没有反对封建制度本身的意思；至于他所谓"真情"，也只能代表当时一部分市民的感情。从他所编《挂枝儿》及《山歌》，在选材上精华糟粕不分，充满着色情颓废的因素，就可以看出，他所谓"真情"是怎样的东西了。

近几十年来，资产阶级学者渐对民歌小曲的词产生兴趣，有时对之作过高的评价；他们一般是从词句的美不美考虑问题，如说，"极罕见的漂亮文字"，"可爱的时曲"，"首首珠玉，篇篇可爱，有若荷叶上露水，滴滴滚圆"❶ 等等。从内容看来，在他们所介绍的歌词中，糟粕是很不少的。

在我们看来，内容是首要的。鉴别一个具体的民歌或是小曲，首先应该以其歌词与音调共同表达的内容为根据；看它在历史上是否有民主性，对今天的人民，是否有教育意义。应该承认，在民歌小曲中，特别在小曲中，精华较少，糟粕较多。如为了向广大群众作公开的介绍，则首先必须经过一番严格的甄别，而且在必要时，

❶郑振铎《中国俗文学史》。

还必须加上分析和批判。同时，有些不适宜于公开介绍的作品，仍应该承认其有参考的价值。因为有这类参考资料，有利于寻求由民歌、小曲到说唱、戏曲的艺术发展规律；有这类音乐素材，有利于学习民间根据内容、改变曲调的已有经验，通过改造，丰富今天的新创作。

【少数民族的叙事歌曲】❶ 汉族有许多叙事歌曲，一般包括在小曲的范围以内，不须另外提出。少数民族，也都有自己的叙事歌曲。名称不同，形式多样，总的说来，内容是非常广泛的。有想象宇宙形成、人类起源、民族来源的；有叙述本民族传说故事、歌颂本民族英雄人物的；有描写劳动生产、阶级斗争的；也有歌唱爱情故事、回忆过去苦难生活的等等；内容有比较单纯的，也有比较错综复杂的。

达斡尔族的“舞春”是一种吟诵调式的叙事歌曲。内容有反映劳动生活的，如农家苦、打鱼、伐木等。亦有反映士兵生活的。在后一类中有相当一部分抒写了达斡尔族人民对清政府强迫他们当兵、到处进行征战的行为表示反抗的心情，如《薄坤绰》。“舞春”的曲调比较简单；随着语言的变化而略作变化。歌词一般有一定的程式，以四句为一节，全曲包含十余节至几百节不等。达斡尔族人民男女老幼都爱听“舞春”。

维吾尔族的叙事歌曲，称“达斯坦”，由说、唱、演奏多种形式组合而成，形式较大；内容多半是民间传说故事，如《艾里甫与西夸塔赫尔左胡来》等曲，但也有以某些有趣的生活故事为内容的。

柯尔克孜族的叙事歌曲，有完整动人的故事情节，有的带有神话色彩。有些叙事歌曲，如《库尔满别克》、《库加牙西》等，很受人

---

❶根据《少数民族文艺调查资料汇编》，1958年；《少数民族史志丛书》1963；《彝族文学史概况稿》，1959；《广西僮族文学》；《侗族民歌》，1961；《苗族民歌》，1959等资料。

们欢迎。曲调比较简单，带有朗诵性质。

锡伯族的古老民歌中有叙事歌曲，称为“古歌”。如《亚其那》，其内容是叙述一对农民夫妇，因不堪地主的残酷压迫，逃到一处荒无人烟的地方，盖起了茅屋，开垦了土地，在饥寒交迫的环境中过了大半生；后来他们生了一个儿子，又养了一些牲畜，生活逐渐好起来。古歌的曲调分上下两乐句，举例如下：

曲例44

亚　其　那

（曲中的两句）　　锡伯族“古歌”



彝族的叙事歌曲，楚雄州人称之为“梅葛”，红河州弥勒西山阿细人称之为“先基”。唱“梅葛”所用的调子，在楚雄州永仁县称为“米果库”。实际上，不论“梅葛”或“先基”，它们既是史诗《梅葛》、《阿细的先基》这类作品名称，又是用以歌唱这类诗歌的曲调的总名称。其曲调大多是由一个或几个乐句变化、反复组成，同语言结合得很紧密。其叙事歌曲中比较著名的，如《阿诗玛》，其内容是叙述主角聪明美丽的女郎阿诗玛和另一个主角阿里，为了反对强迫的婚姻制度，向封建统治者进行不屈不挠的斗争的故事。

侗族的叙事歌，篇幅一般很长；最长的可以连唱几天，最短的也可唱20分钟左右。其演唱形式，或为由一人用琵琶或牛腿琴自奏自唱的“叙事长歌”，或为一唱众和的“大歌”，或为众人合唱的“大歌”。其内容有古老传说和民间故事等。流传较广的，如《三百斤油》、《莽细和刘美》、《珠郎娘美》等都是在内容和艺术上相当优秀的叙事歌曲。曲例45：《珠郎娘美》，见《侗族民歌》（贵州人民出版社出版，1961）109—110页。

苗族有一种叙述神话故事、迁徙历史和古代生产劳动等情形的歌，称为“古歌”。有关宇宙形成、万物产生、人类来源等神话传说的古歌，如黔东南的《开天辟地歌》、《说古歌》等。有关苗族迁徙的古歌，反映了两种不同的迁徙原因：一是为了寻求美好的生活而主动迁徙，如黔东南的《跋山涉水》，湘西《高宜的传说》，广西大苗山的《龙乌支离》等，一是为了战争所迫不得已而迁徙，如黔西北的《杨老话》、《格桑格鲁之歌》，滇东北的《庚自爷老月觉比考》、《爷觉力唐》等。曲例46，《开天辟地歌》，见《苗族民歌》（中国音乐研究所编，音乐出版社出版1959）17页。

布依族有《出兵记》、《洪水朝天》、《十二个太阳》、《梁祝十二月》、《告状》等叙事歌曲。瑶族有《盘成豪起义》、《千家洞》等叙事歌曲。畲族有《高皇歌》、《麟豹王歌》等叙事歌曲。僮族有《控告土官歌》、《唱秀英》、《达稳之歌》等叙事歌曲。土族有《唐德格马》、《降王莽》等歌唱古老民间传说的叙事歌曲。藏族有歌颂英雄人物，散文韵文并用，且说且唱，长达二十几部的有名长篇史诗《格萨尔王传》。傣族著名的长篇叙事歌曲《召树屯》叙述了善于打猎的王子召树屯和孔雀公主南吾罗腊纯洁坚贞的爱情故事。仫佬族的叙事歌曲，称为“古条”，如《伏羲兄妹》、《八寨赵金龙》等；前者是有关人类起源的神话传说，后者是历史故事，内容描写赵金龙英勇反抗

清朝直到失败的整个过程，用十五首歌联接组成。此外如水族、京族、阿昌族、纳西族、毛难族、哈尼族和其他民族，也都有自己的叙事歌曲。

【弦索调】 《弦索调》是用三弦或琵琶伴奏的一种歌唱的曲调，它就是以这种演唱的特殊形式而得名。它的歌词中包括着杂剧歌词、散曲歌词、民间小戏歌词和小曲歌词等，但其曲调则与同名曲牌在杂剧散曲等中间所配的曲词差异极大，基本上是另成一格。

据明末陈子龙(1608—1647)所说，《弦索调》是在1399年以前，由明初中州藩王府里的乐工们创造出来的，在创造过程中，可能受到北方民歌和边区音乐的影响❶。到了正德年间(1506—1521)有一位南教坊乐工，名叫顿仁，他"曾随武宗入京，尽传北方遗音，"❷以能《弦索调》知名。嘉靖年间(1522—1566)，又有一位因罪谪发太仓的北方士兵，名张野塘，专精《弦索调》。他把《弦索调》带到了太仓，在那里受到当时名重一时的崑曲家魏良辅的推重。从此以后，《弦索调》就在江南一带流行开来。张野塘在南方学了南曲之后，专精《弦索调》者，都是苏州一带的人，分为太仓、苏州、嘉定三派❸。

【弦索调的南音化】 未经南音化的北方弦索调的原来形式，早在十七世纪，就已经见不到了。明沈宠绥(约卒1645)在他所写《弦索辨讹》的《序》中，曾说：

"北词之被弦索者，无谱可稽。"

谈到弦索调南音化的情形，沈宠绥又在他所写的《度曲须知》中说：

"至如弦索曲者，俗呼为北调，然腔嫌娘娜，字涉土音，则名北而曲不

❶❸参看清叶梦珠《阅世编》卷十所引陈卧子(名子龙)语。❷见明沈德符(1578—1641)《顾曲杂言》。

真北也。年来业经厘别，顾以词清腔迳之故，渐近水磨，转无北气，则字北而曲岂尽北哉？"

又说：

"今之弦索，非古之弦索也。"

【弦索调的伴奏乐器及其奏法】　顿仁曾提到弦索调伴奏乐器的奏法，说：

"弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则。……弦索若多一弹或少一弹，则佘❶板矣。"❷

这里泛提"弦索"，没有明确说出是三弦，还是琵琶。但所提手法，则可通用于三弦和琵琶，在今天看来，还是可以理解的。"滚弦"即滚；"花和"亦称"花和弦"，即快夹弹，适用于伴奏快曲，"大和"，亦称"大和弦"则慢夹弹，适用于伴奏慢曲❸；"钐弦"即扫❹。从现存的弦索调曲谱看来，弦索调的伴奏，或用三弦，或用琵琶，都是可以的。

【现存弦索调曲谱】　现存的弦索调曲谱有两种：一是清汤斯质、顾峻德传谱的《太古传宗》（有1722序）；一是清初沈远作曲的《北西厢弦索谱》（1657刊）。

《太古传宗》传谱者二人中，顾峻德是"苏郡之名师"顾子式的侄孙，他的弦索调是从顾子式学来的；汤斯质"少而从事歌曲"，"尝将时下所行元曲数曲，……逐加考订"，后来在1718年遇见了顾峻德，就由二人合作，"谱成全书"；汤也曾将自己最初编成的部分，向顾子式直接请教过。根据这些前后关系，可见《太古传宗》中间的曲调，大部分是出于元、明时期。

---

❶《顾曲杂言》注"音欹"（qī）；从文义看，"佘板"似指节拍误失而言。　❷见何良俊（约1566前后在世）《曲论》，其异文亦见沈德符《顾曲杂言》。　❸《曲论》说，"弦索中大和弦是慢板，至花和弦，则紧板矣。"　❹钐音山（shàn），砍、劈的意思；弹弦乐器上扫的手法，正与劈的动作相类似。

现存的《太古传宗》刊本，其内容包括三部分:《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》二卷，包括《西厢记》曲谱21套，属于北曲格调；《太古传宗琵琶调宫词》二卷，包括南北散曲和剧曲46套的曲谱；《弦索调时剧新谱》二卷，包括小曲、散曲和剧曲24套的曲谱，大部分属于南曲格调。

此书中的歌曲，都是用琵琶伴奏的。但应该注意，本书的记谱法象一般的琵琶谱一样，是用移调的形式记写的；它将属于小工调(D调)、正宫调(G调)、尺调(C调)和乙调(A调)的曲调一律记成小工调的形式。所以在着手翻译时，首先应该辨明其所属之调。

《北西厢弦索谱》中的曲调，系沈远的创作；虽歌词同本于王实甫的《西厢记》剧本，但所配曲调，则《北西厢弦索谱》和《太古传宗琵琶调西厢记》毫无共同之处。全书包括剧曲21套，用三弦伴奏。其三弦上有四种定弦法，都是根据不同宫调，以箫音为标准定取的。说明其定弦方法如下:

不同宫调	仙吕宫 双调 正宫	正宫 南吕宫 般涉调 中吕宫	中吕宫 黄钟宫	越调 商调
依箫音定弦	箫正调的 亐 四 工	箫一字调的 尺 四 尺	箫梅花调的 与 合 上	箫凄凉调的 吗 亐 四
合现代音高	e a e^1	e b e^1	$^\flat e$ $^\flat b$ $^\flat e^1$	G d g
合现代阶名	C调的 $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{6}$ 3	D调的 $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{6}$ 2	$^\flat$E调的 $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ 1	$^\flat$B调的 $\underset{:}{6}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{6}$

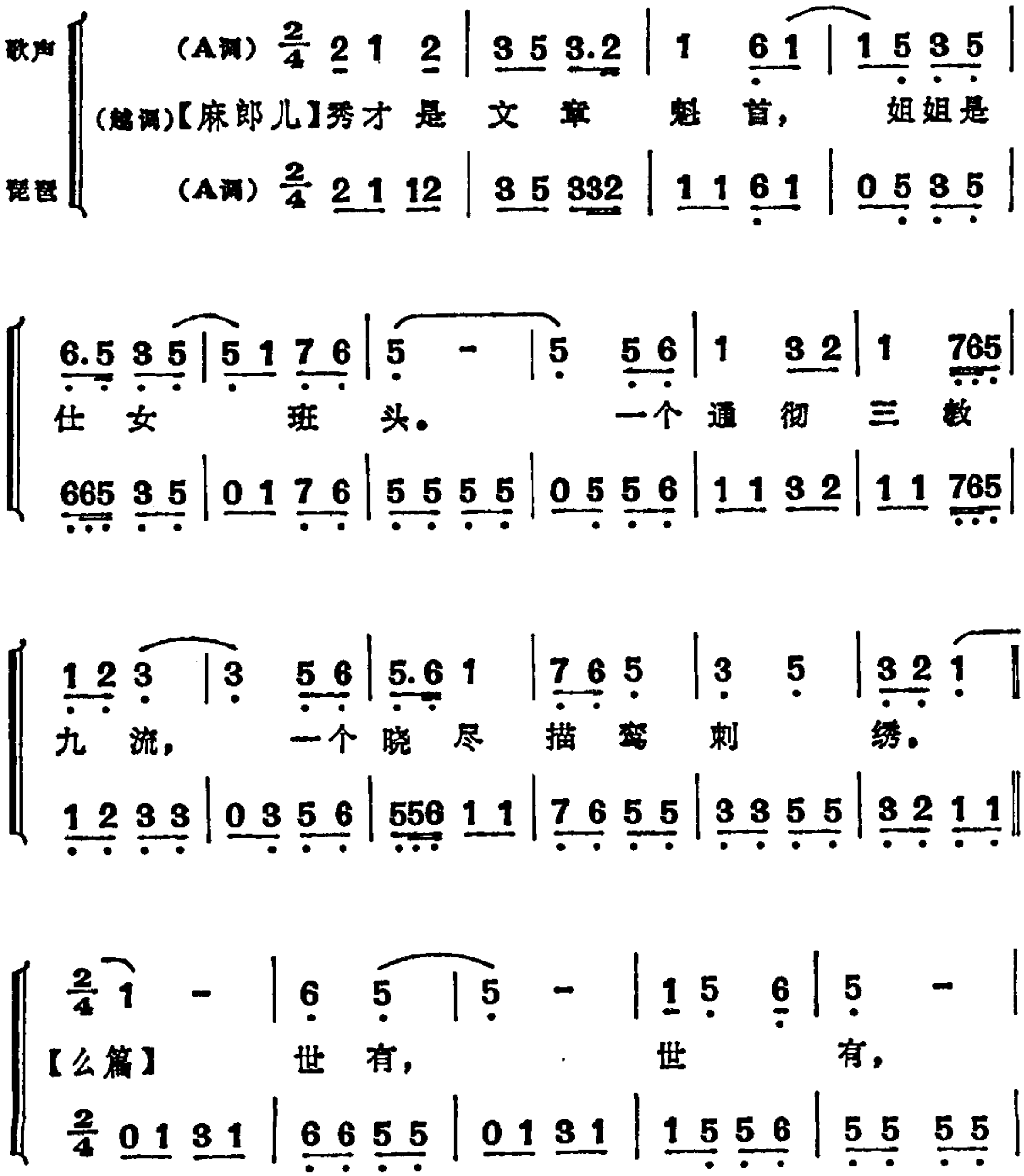
举两书中歌词相同，曲调不同之例如下:

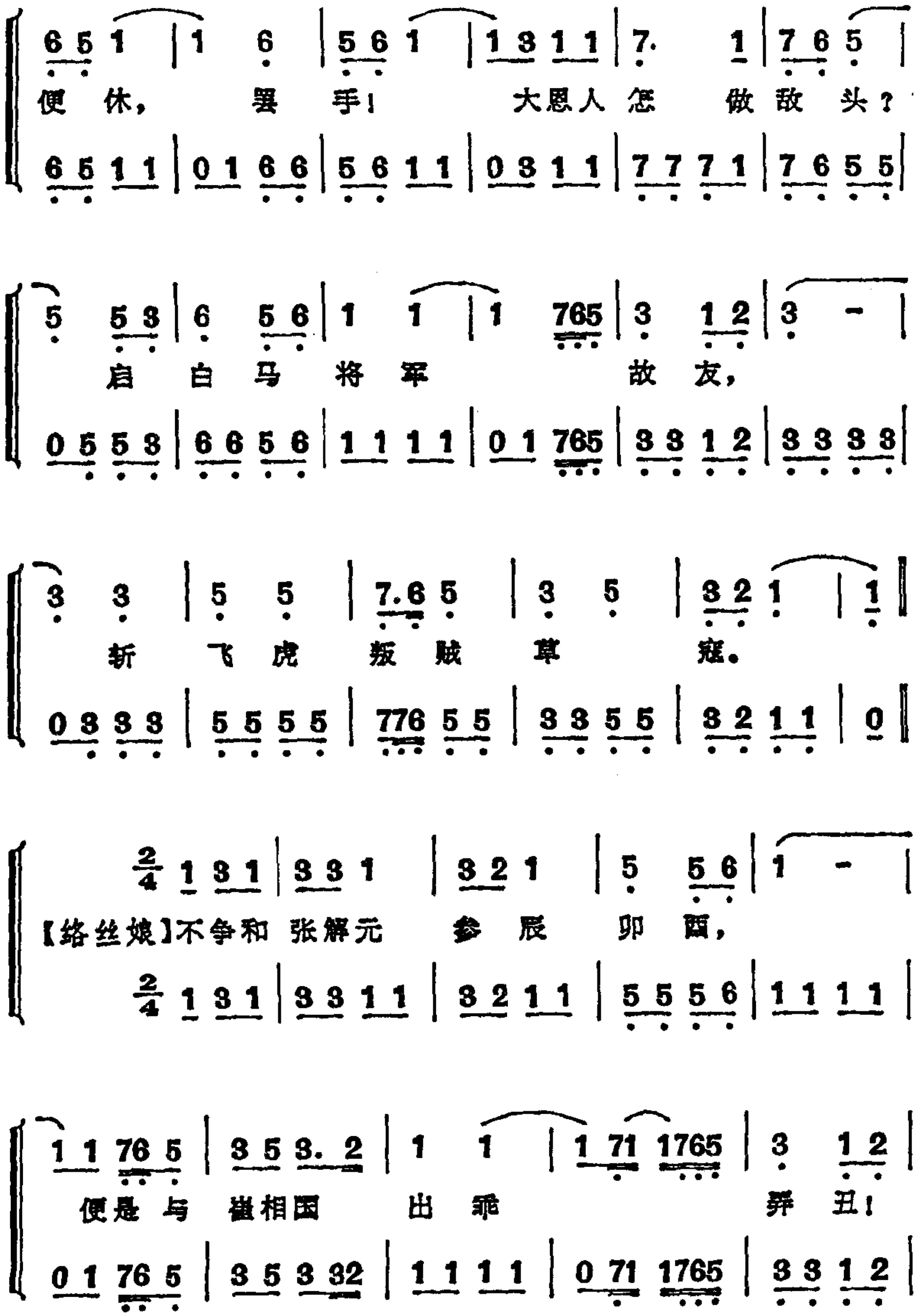
曲例47

《太古传宗琵琶调西厢记》

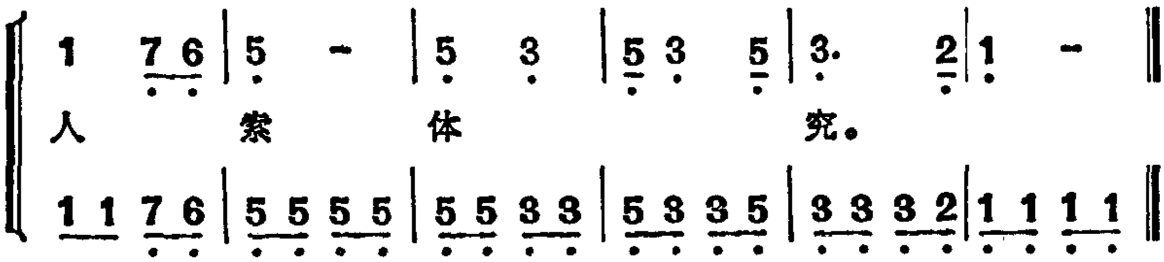
《巧辩》出中之三曲

清 汤斯质、顾峻德传谱，1722




便休， 罢手！ 大恩人怎 做敌头？
启白马将军故友，
斩飞虎叛贼草寇。
【络丝娘】不争和张解元 参辰卯酉，
便是与崔相国出乖弄丑！

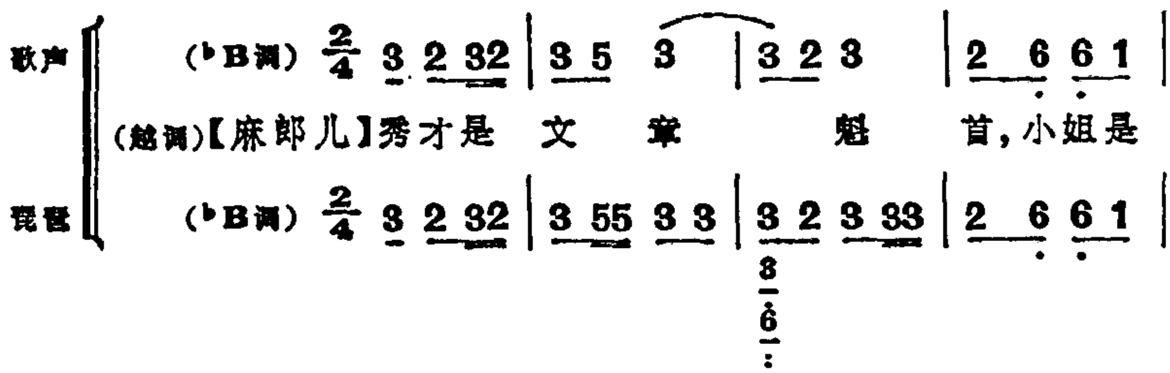


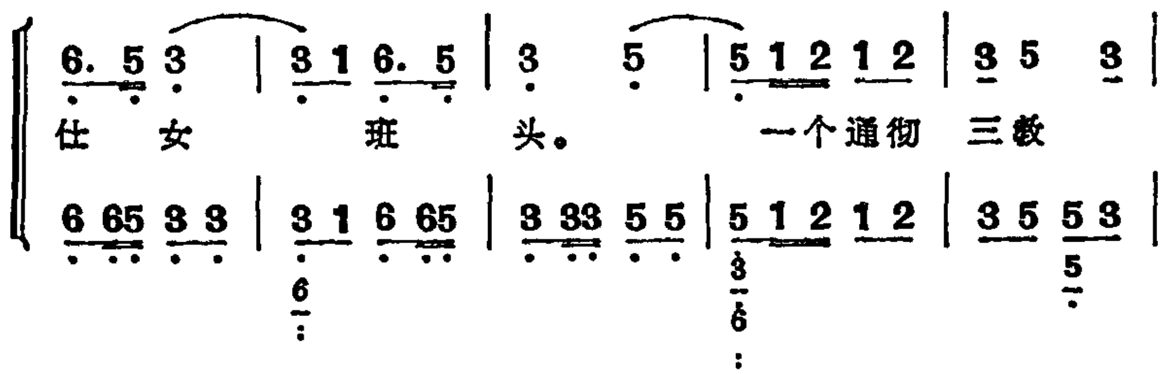


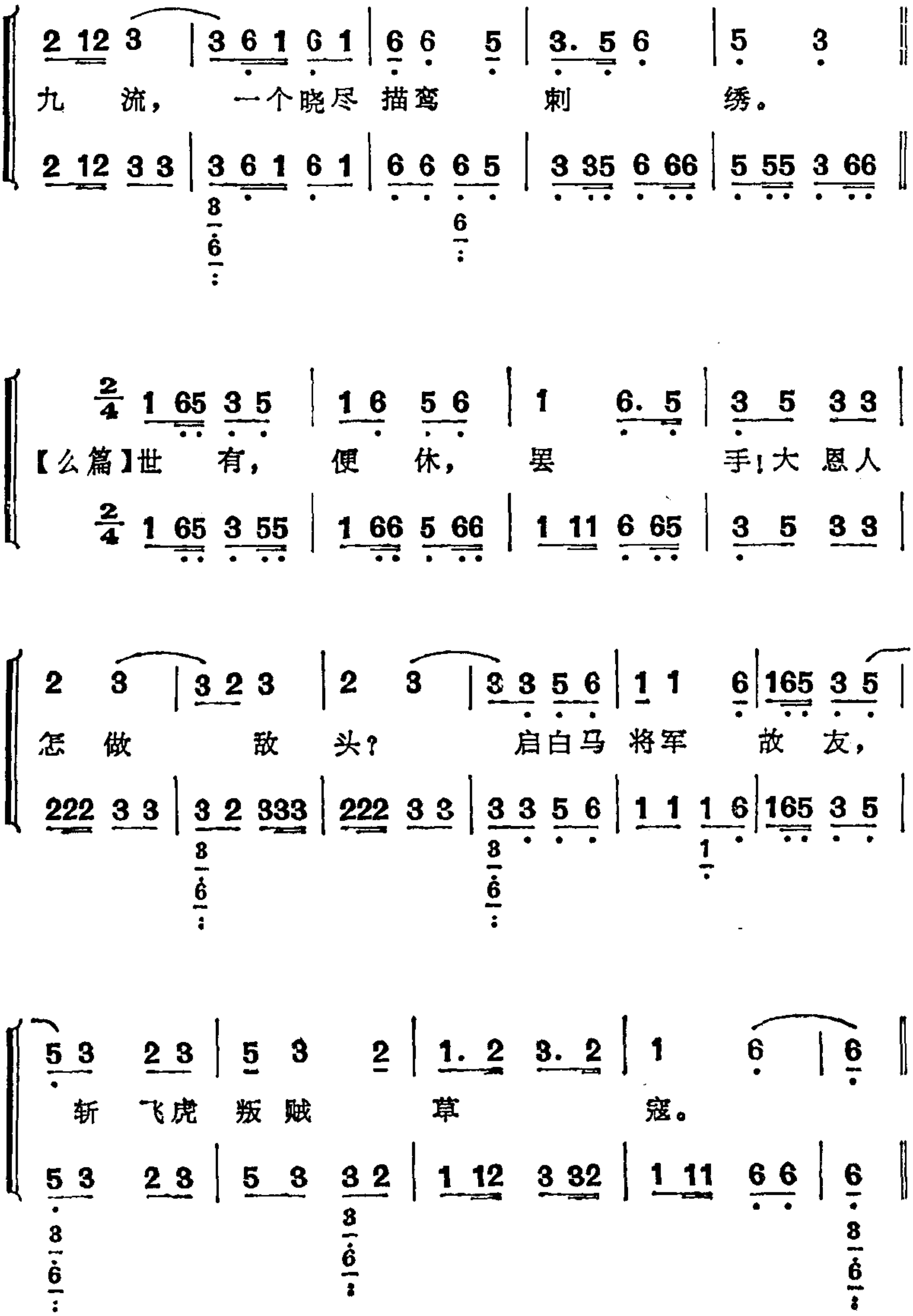
曲例48

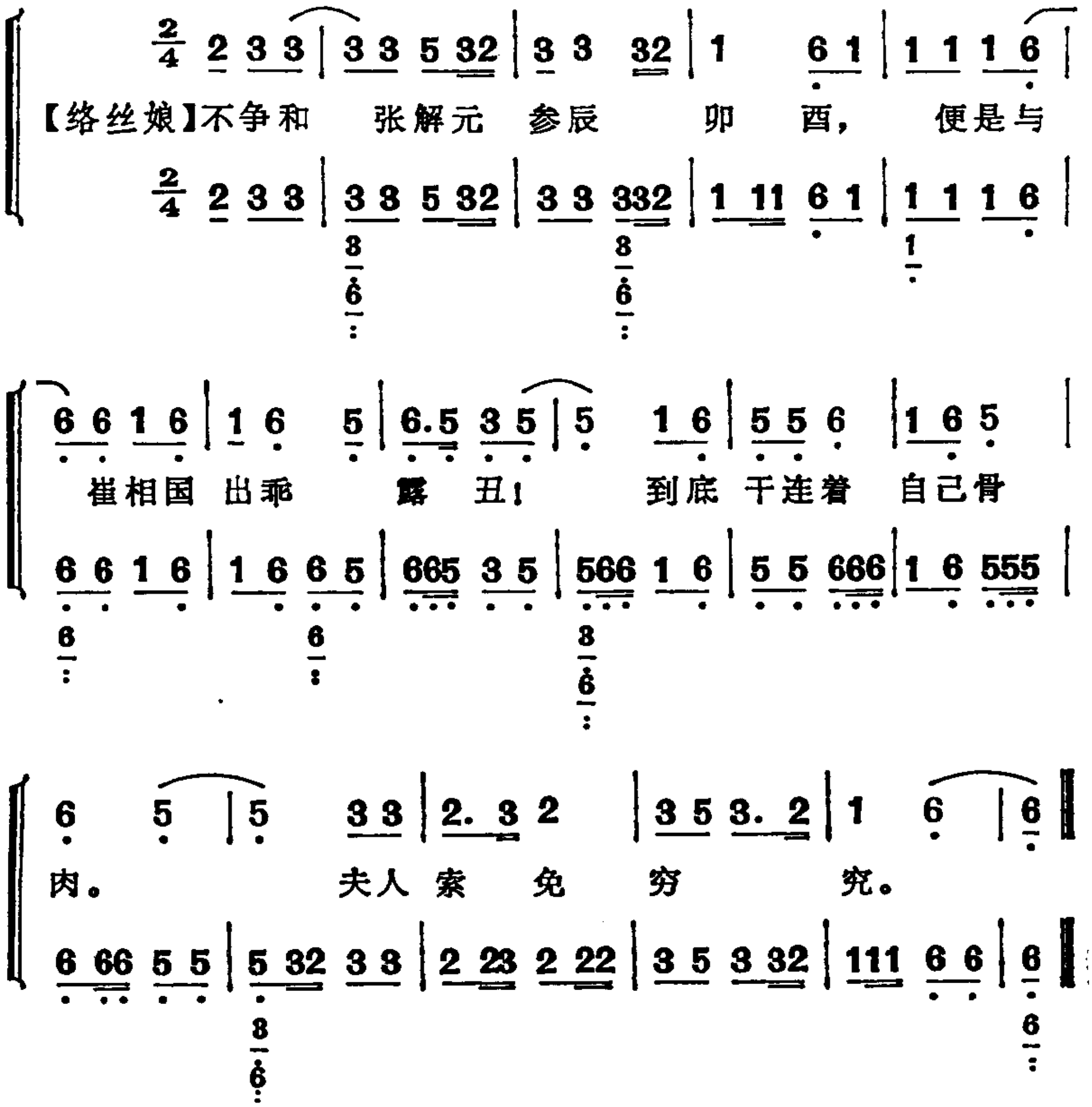
《北西厢弦索谱》选曲

《拷红》出中之三曲　　清 沈远曲，1657






九　流，　一个晓尽　描鸾　刺　绣。
【么篇】世　有，　便　休，　罢　手！大　恩人
怎　做　敌　头？　启白马　将军　故　友，
斩　飞虎　叛贼　草　寇。



【明末留存的一些古代歌曲】　崇祯末年(约 1644)，有一位中国宫廷乐官，钜鹿人，名魏双侯(之琰)，避难到日本，定居在那里。他所传歌曲，在日本曾被称为“明乐”，在 1751—1772 年间，曾风行一时，有二百多曲；至其四世孙魏皓(子明)将其中之五十曲编成歌集，名为《魏氏乐谱》(有 1768 年序)，流传于日本。关于其所用伴奏乐器，日人宫奇在其序中曾说：

“其竹则笙、笛、横箫、觱栗，其丝则小瑟、琵琶、月琴，而考击则大小

鼓、云锣、檀板也。其歌法则取正于笛。欲知乐调者徵之瑟弦，而诸弦歌皆从笛起之。此其大略也。”

全书的歌曲，关系到八个宫调，其中——

属于仲吕宫者，有道宫、小石调、正平调，计一宫二调；

属于无射宫者，有越调、双角调、黄钟羽，计三调；

属于夹钟宫者，有双调一调；

属于夷则宫者，有仙吕调一调。

这里，有两种情形，可以注意：第一，歌曲中有近三十曲，即绝大多数，是属于仲吕宫中的一宫二调；其次有十余曲，是属于无射宫中之三调；其属于夹钟宫之曲仅有几曲，属于夷则宫之曲，仅有一曲。第二，明代的笛，在形制与音高上，与今天的曲笛相同。若以六孔全按时吹得之音为黄钟，则此八调的音高和调性，如下表所列：

音　高	a	#a	b	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g
律　名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
do 调式						道宫						
re 调式				双调		小石调					越调	
mi 调式											双角调	
fa 调式												
sol 调式												
la 调式						正平调			仙吕调		黄钟羽	
si 调式												
工尺谱中相当调名				尺字调		小工调			六字调		正宫调	
				C调		D调			F调		G调	

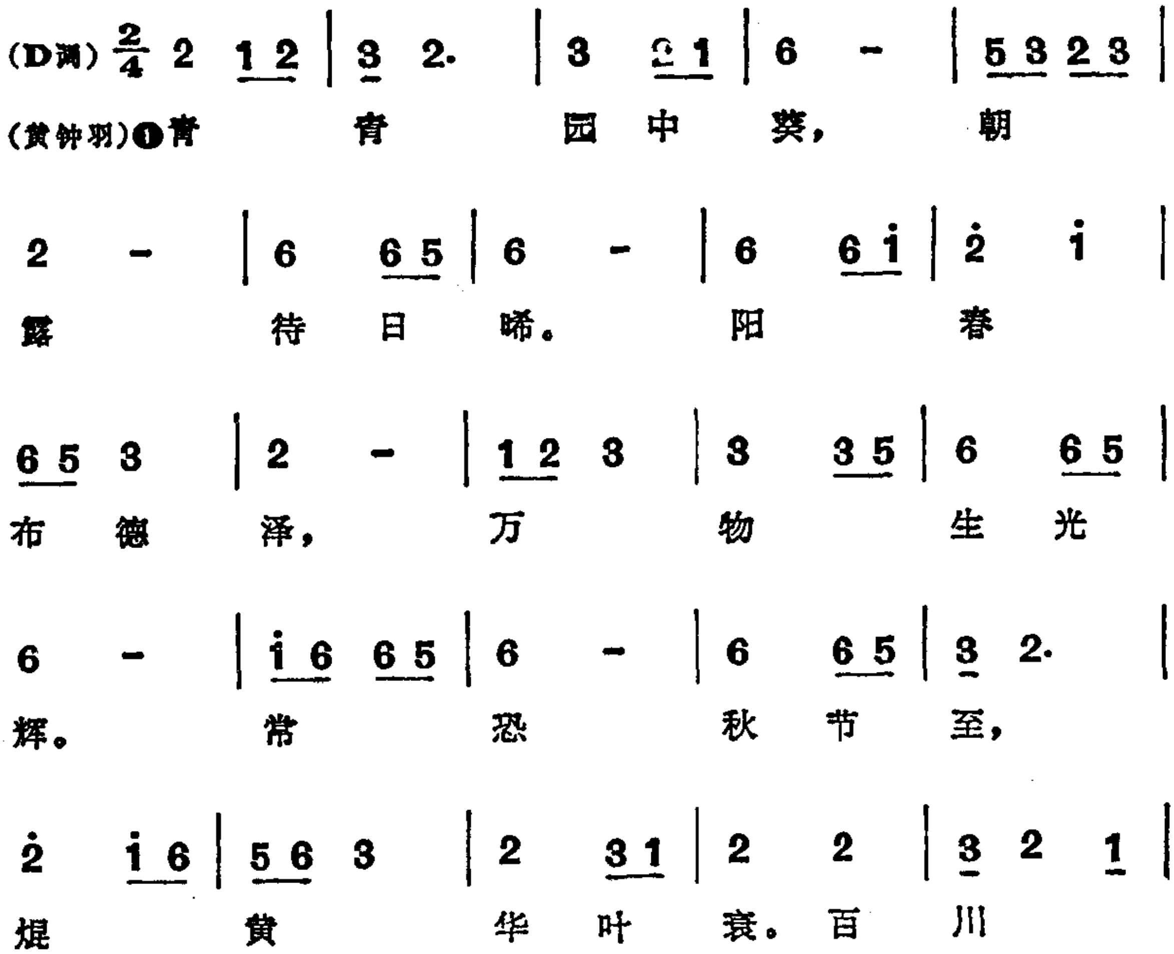
四调中以小工调和正工调用得最多，也与明、清以来所传别的歌曲相彷佛。除上述两种情形之外，再看一看各曲所用的音域，更足以说明，魏氏所传古代歌曲所用的音高标准为与上表所列各调的音高标准相一致。以此为根据，我们就可以对魏氏所传的乐谱进行翻译了。

译魏氏所传明前歌曲两曲如下：

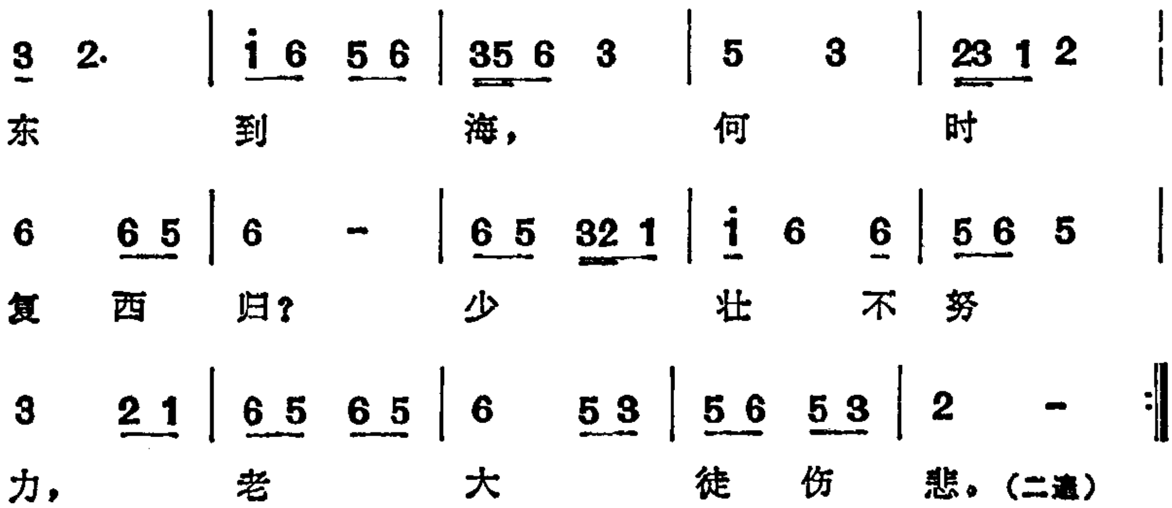
曲例49

长　歌　行

汉　《相和歌》词
明　《魏氏乐谱》(1768)曲



❶原作“黄钟羽”，但从曲调看来，其实是“小石调”。

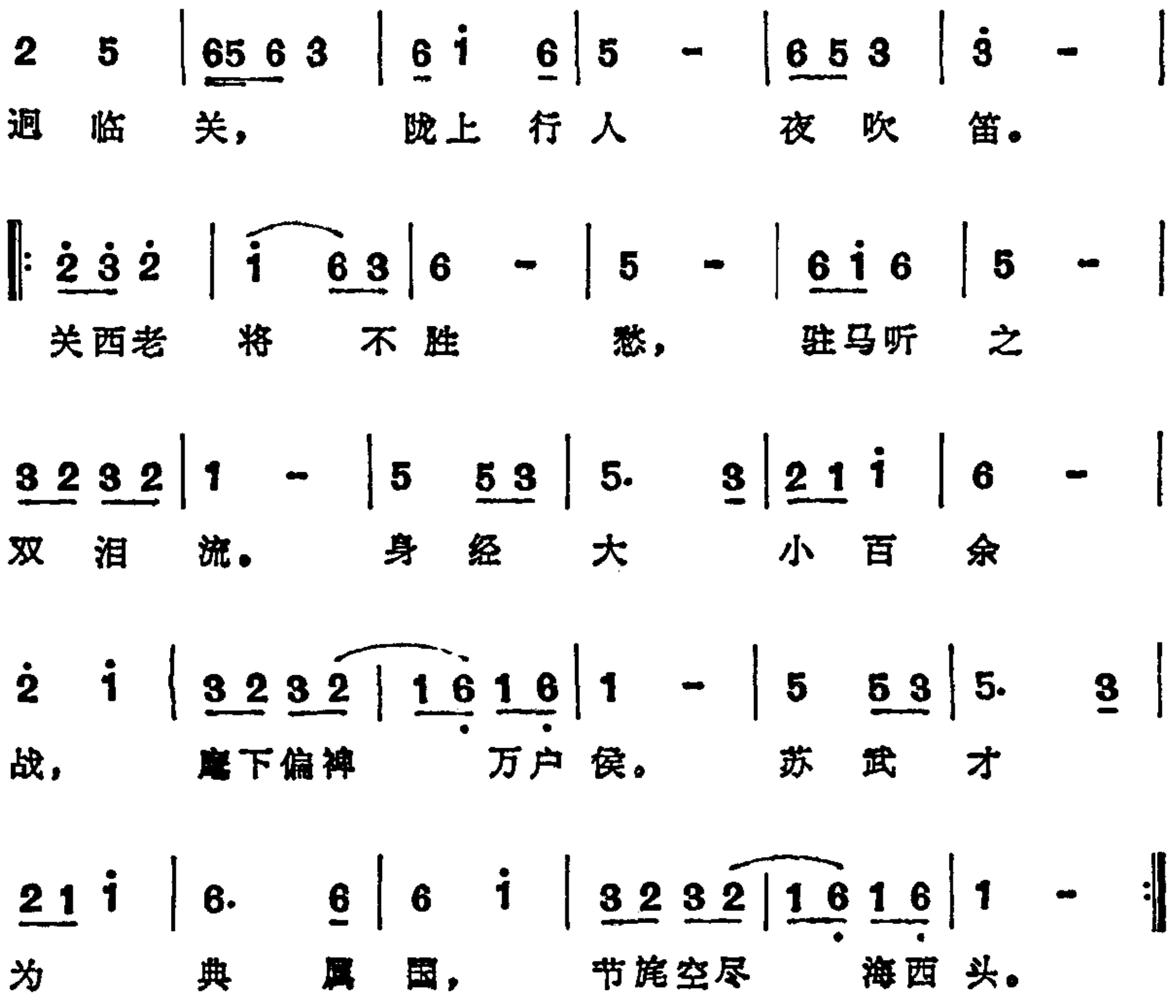


曲例50

陇　头　吟

唐 王维(699—759)《横吹曲》词
明《魏 氏 乐 谱》(1768)曲





这些古曲的价值如何，是我们应该考虑的。

这些古曲，其歌词大多数是古代的作品，《诗经》、《汉乐府》、唐诗词都有。

其音调大多数比较平淡，缺乏艺术表现力，不能符合歌词内容的要求。《长歌行》应出于汉代民歌，但音调却毫无生活气息；《陇头吟》应出于汉代“军中之乐”，但音调却毫无悲壮意味。

就音调与字调的关系而言，其音调的升降，既不符合古代平仄的要求，也不符合宋元以来阴阳上去的要求，看来是与古来民间声乐相当符合字调的传统不大有关系的。

但全书所有的歌曲，一律严格遵守着“起调毕曲”的雅乐宫调

理论。就是，每曲开始的第一音，常与它结尾的末音成同度或八度关系。这是宋蔡元定的理论❶。后来只有雅乐派遵守它，至于一般民间音乐或与民间音乐有着渊源的音乐，则在宫调问题上，正象诗歌的协韵问题一样，大都只注意乐句结音间的逻辑统一关系，并不要求乐曲开头一定用什么音，就是只注意“毕曲”，不注意“起调”。在实际存在的乐曲中，这是极为普遍的情形。民歌如此、说唱音乐如此，戏曲、器乐也是如此；即使较古的乐曲，如古琴曲、姜白石词曲、南北曲等，也都是如此。雅乐派“起调毕曲”的死框框，是脱离实际的。从这一点，更可看出《魏氏乐谱》同宫廷《雅乐》的关系。

从上述的情形，可以看出，这些古曲，其音乐的来源，与其歌词所代表的时代和生活内容，毫无关系。它们并不是汉、唐等时代流传下来的音乐。很可能，是南宋以来伪造《诗乐》风气的延续。其价值是不大的。

❶《宋史》卷一三一《乐志》转述蔡元定《律吕本原》之说：“黄钟宫至夹钟羽并用黄钟起调，黄钟毕曲；……应钟宫至太簇羽并用应钟起调，应钟毕曲。”

第三十章 说 唱 音 乐

在明清两代的说唱音乐领域里，也充分体现着两种文化的尖锐斗争。就作品内容而言，既有民主性的精华，也有封建性的糟粕。前者如歌颂蛇仙白素贞和许仙自由爱情、揭露封建势力压迫的弹词《义妖传》，讽刺嫌贫爱富的世态的弹词《珍珠塔》，表达人民对不法权贵的憎恨和反抗情绪的《鼓词·蝴蝶杯》；后者在《弹词》、《鼓词》中，如宣扬安分守己、听天由命的《良言记》、《全家宝》等，描写才子佳人恋爱故事，以穷书生中状元，奉圣旨结良缘为其主要目的，并且充满着封建说教和迷信情节的《三元传》、《紫金镯》等。即使含有进步意义的主题比较鲜明的作品，也由于时代的局限，多少杂有糟粕的成分。如《珍珠塔》中的方卿中了状元，回来才压倒了他势利的姑母；《义妖传》中白素贞对自己的悲惨遭遇，认为"此乃劫数天生定"；《蝴蝶杯》后半部中，将见义勇为、痛打权贵的正义行为安排在县官的儿子，另一个统治阶级的公子哥儿田玉川身上等等。这正是由于在阶级社会里，除了统治阶级和其御用文人会篡改民间作品之外，统治者的思想是统治着的思想，劳动人民和民间艺人免不了或多或少受到它的影响，在一定程度上也受着封建道德观念的支配。

再从统治阶级和说唱音乐的关系来看。清乾隆四十三年(1778)江宁布政使刊《违碍书籍目录》中有杨慎《弹词》，张三异《续弹词》，李清、宫伟镠重编《史略词话》等书。而禁毁《史略词话》的理由，则因"内有杨慎《弹词》，语多谬妄。"可见封建统治阶级，是以

政治标准放在第一位，对不利于它的《弹词》本子，是不能容许它们存在的。

今天已发现的民间曲艺，大约有260多个曲种，其中音乐性强、有弦乐器伴奏的约有200来个曲种。有很大一部分是在明、清两代中间发展起来的。现在只能介绍其中的一部分，以例其余。

【弹词】《弹词》流行于我国南方。苏州《弹词》、扬州《弦词》、四明《南词》、绍兴《平湖调》、长沙《弹词》等均属之。其中苏州《弹词》的影响最大。

【弹词起源】弹词有着久远的历史，它可能是从宋代的《陶真》发展而来。在较早时期，它的名称比较混乱。有时用《陶真》的名称。明田汝成《西湖游览志余》卷二十说：

> "杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之《陶真》。"

清捧花生《画舫余谈》(1818)讲到南京孔庙前的百戏，说：

> "起泮宫前至棘院止，值清明，百戏俱陈，如：……三棒鼓、十不闲、相声、鼻吹、口歌、《陶真》、搬弄丸，可以娱视听者，翘首伸颈，围者如堵墙。"

清李调元《童山诗集》卷三十八《弄谱百咏》(1799)之十三，也有："曾向钱塘听琵琶，《陶真》一曲日西斜。"之句。《陶真》的歌词，以七言诗为主，其伴奏用琵琶；实际上它与《弹词》是一样东西。

有时又用《弹唱词话》的名称。明徐渭《徐文长佚稿》卷四《吕布宅》诗序云：

> "……始村瞎子习极俚小说，本《三国志》，与今《水浒传》一辙，为《弹唱词话》耳。"

词话本来是说唱和戏剧可以通用的一种底本❶。以词话为底本，据

---

❶参看前二十一章"词话"段。

以"弹唱"的艺术，也就是今天的《弹词》了。

历来还有《文书》、《说小书》、《评弹》等等名称，但流行最普遍而且愈来愈得到肯定的，则是《弹词》这一名称。明杨慎（1488—1559)曾著有《二十一史弹词》；明嘉靖二十六年(1547)成书的《西湖游览志余》曾讲到：

"其时优人百戏：击毬、关扑、《鱼鼓》、《弹词》，声音鼎沸。"

《弹词》的名称既早见于这类明嘉靖年间（1523—1566）文人的作品，则其在民间的普遍沿用，应该推到这时以前。

【作品及其社会作用】 《弹词》作品大多数是长篇的。已发现的旧时代《弹词》作品，据赵景深所作的统计，截至1937年，约有300种左右。❶ 其中绝大部份是清代的作品。在所用语言上，《弹词》有"土音"与"国音"两类。土音的《弹词》中以吴音者为最多，如《义妖传》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等。国音的《弹词》是用北京的语言写的，如《安邦志》、《天雨花》、《笔生花》等。土音《弹词》的唱本，几乎全是以爱情为题材，通常真正以说唱形式表现的，以这类唱本为最多；国音《弹词》的唱本，较多是描写历史故事，反映政治斗争，一般仅被用作案头读物，很少被表演的机会。

《弹词》的欣赏者，主要是小市民和妇女。妇女非但是《弹词》的欣赏者，她们中间，有些人也是《弹词》艺术的表演者，另一些人又是《弹词》唱本的写作者。明、清以来，曾有不少女《弹词》表演家，见于著录❷。知名的《弹词》唱本女作家，有《天雨花》（1651年前写成）的作者陶贞怀，《再生缘》前十六卷的作者陈瑞生和后三卷的续成者梁德绳，《笔生花》(1857年刊行)的作者邱心如等。

听众中间，也有一部分当时的都市苦力工人，如轿夫、马夫等。

❶赵景深《弹词选》(1937年商务印书馆出版)的《导言》。 ❷参看徐珂《清稗类钞》第七十七，陈汝衡《说书史话》205—219页。

他们直率的批评，为«弹词»艺人们所害怕，所不敢不重视。«清稗类钞»说：

> “书场合碑，多出诸听专书（原注，“疑为站书之讹”）者，中以轿役为多。倒面汤（原注，“逐客令也”）、捉漏洞，冲口即出，不稍假借。而且场地愈合宜，则听专书者亦愈多。«弹词»家于此等处，必兢兢，惟恐失若辈欢。”

可见，苦力工人们的意见，会给«弹词»艺人以一定的影响。

«弹词»非但流行于城市，也流行于乡村。其社会影响是相当广泛的。

【著名苏州«弹词»艺人和流派】 清代苏州著名«弹词»家，乾隆时（1736—1795）有王周士。乾隆南巡时（1762），听了他的弹唱，曾封他为七品京官。后来他因病回乡，于 1777 年创立了说书艺人团体，名光裕社。在 1926 年出版的 «光裕社一百五十年纪念册»中，略有关于王周士的记载。嘉庆间（1796—1820）有陈、姚、俞、陆四大家。马春帆❶«耍孩儿»后半云：

> “今生岂肯无名死！想当初陈、姚、俞、陆好工夫，敏捷心思。”

陈、姚、俞、陆即陈遇乾、姚豫章、俞秀山和陆士珍。又近人徐珂«清稗类钞»（1917 年）第七十七说：

> “同治（1862—1874）初年吴门«弹词»家之著名者，为马、姚、赵、王。”

即马如飞、姚似璋、赵湘舟和王石泉。

在这些艺人中，特别以对«弹词»的曲调有所新创而知名的，是陈遇乾、俞秀山和马如飞。由陈遇乾创始的陈调，其特点是苍凉粗犷，专适用于老生、老外、老旦和净角的唱腔❷。由俞秀山创始的俞调和马如飞创始的马调，对后来«弹词»音乐的发展，有着特别显

---

❶马春帆是马如飞的父亲，以弹唱«珍珠塔»知名。　❷参看抗战前«上海生活杂志»第四卷第二期上所载说书艺人陈瑞麟的文章和上海市人民评弹工作团编，1956 年出版的«评弹曲调»。

著的影响。对两派的风格，前人曾作过一些评比。清黄协埙《淞南梦影录》说：

> "《弹词》有俞调、马调之分。俞调系嘉、道间俞秀山所搬也——宛转抑扬，如小儿女绿窗私语，喁喁可听。马调则率直无余韵，咸、同间马如飞所搬也。"

又《清稗类钞》说：

> "今即俞调、马调比较言之。俞调音调宛转，善歌之者，如春莺百啭，竭抑扬顿挫之妙——其调便于少女。如飞出，一变凡响，……亦《弹词》家之革命功臣也。"

简言之，俞调宛转优美，马调质朴雄健，各有其特点。清代以来，又有不少优秀的男女《弹词》艺人涌现出来。他们既吸收了俞、马二调之长，又有不少新创；《弹词》音乐愈来愈丰富，其表达力量也愈来愈加强了。

苏州《弹词》以外，在别地的《弹词》、《南词》、《弦词》等艺人中，也有不少杰出人才。本书难以一一列举。可参看陈汝衡《说书史话》(1958年作家出版社出版)。

【表现形式】　《弹词》以伴奏用弹弦乐器而得名。《清稗类钞》说：

> "《弹词》家普通所用乐器，为琵琶与三弦二事。"

《弹词》有说有唱。表演时，一般有"单档"、"双档"之分。单档由一人用琵琶或三弦伴奏，自弹自唱；双档由一人弹琵琶，一人弹三弦，轮流说唱，同弹伴奏。但也有加用二胡、扬琴等乐器，由三人以上表演的。

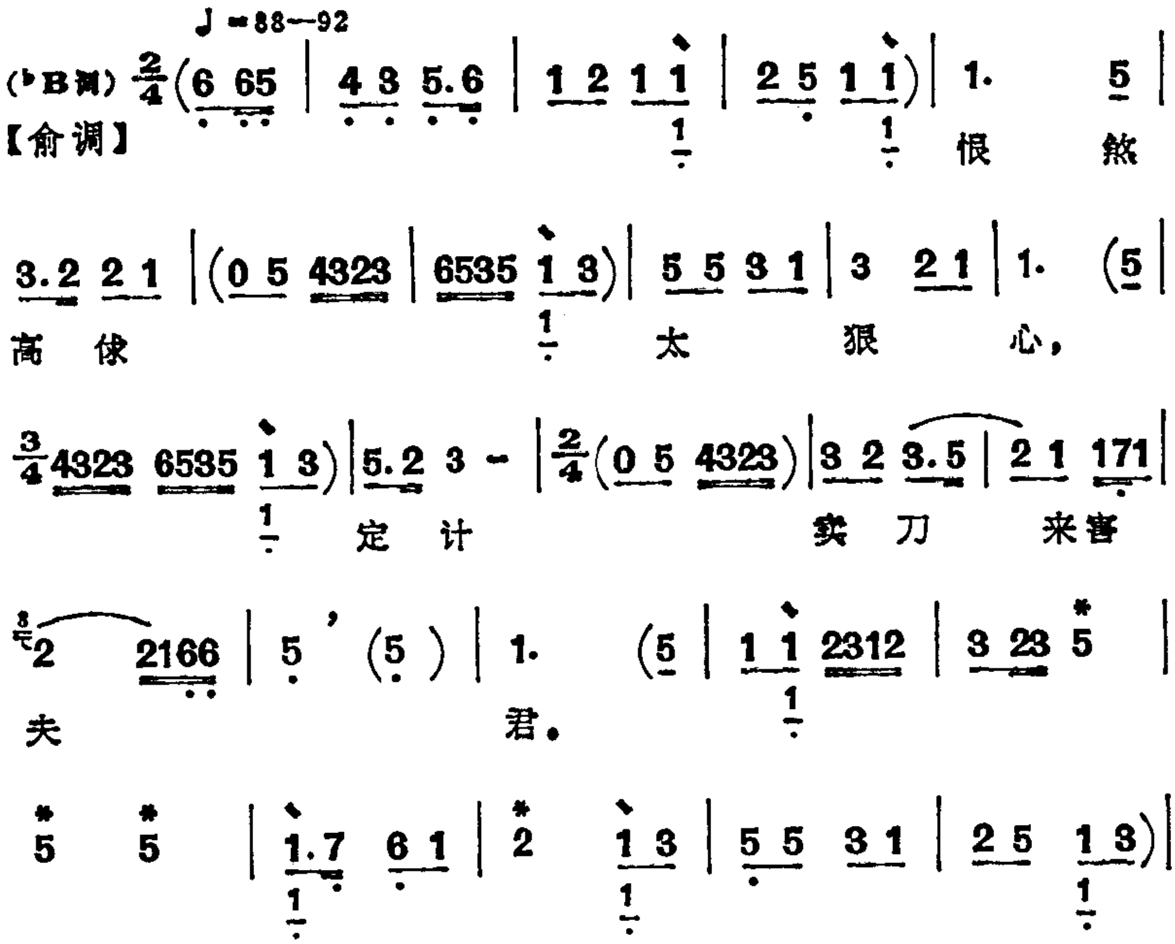
【曲例】　下面引三段《弹词》乐谱，(曲例51、52)来表示俞调、陈调、马调三派不同的歌唱风格。俞秀山、陈遇乾、马如飞本人所唱的弹词，没有留下音响资料和演唱乐谱可供参考。下面所引，是

仍在近代中间流传的三派唱腔，是二百年来发展的结果，其和原始形式有着一定程度的区别，是可以想见的。但从这些唱腔中，仍能看到前人所指出的各派的特点，也就是说，它们在一定程度上，也各自继承了不少传统流派的因素。

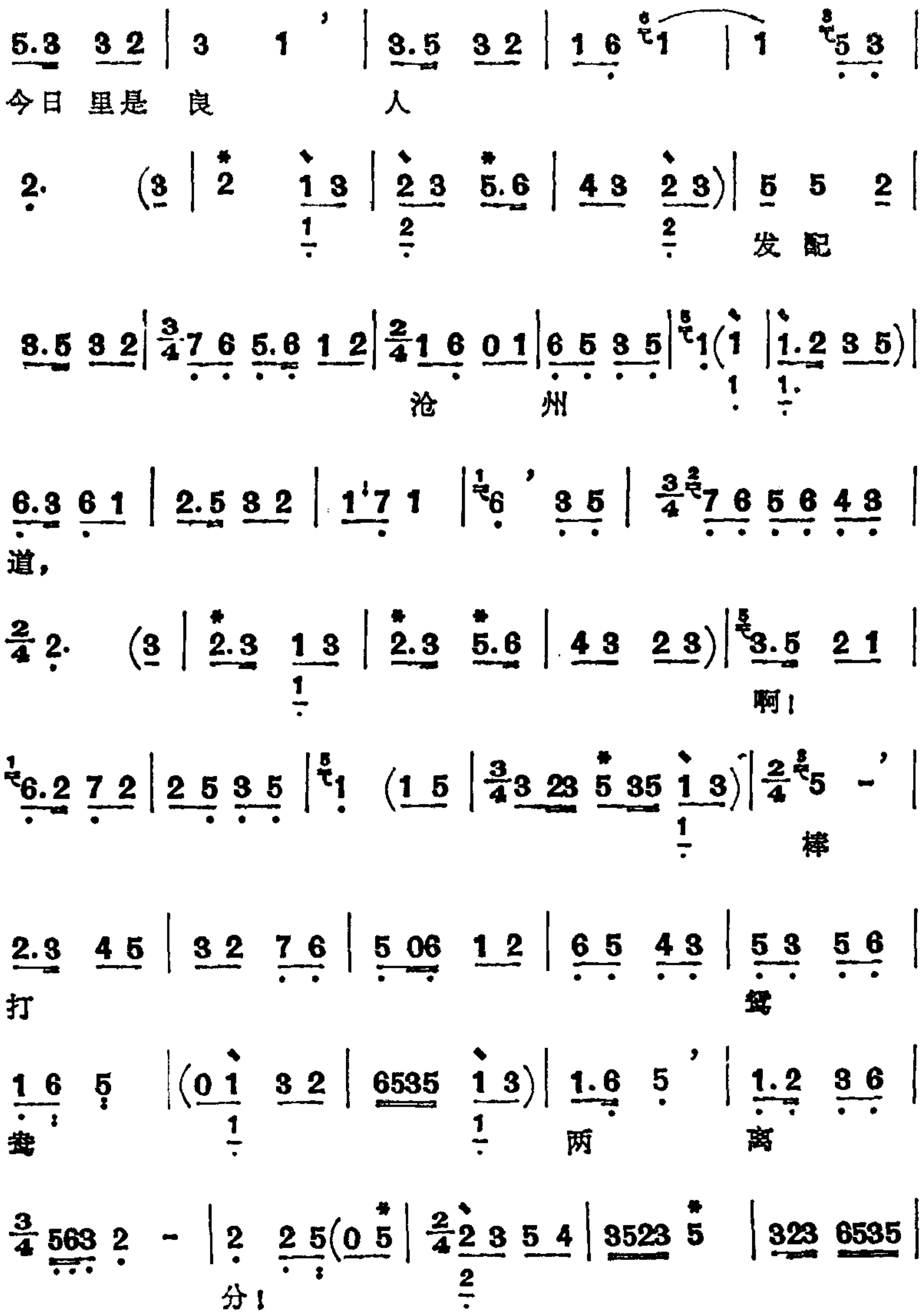
曲例51

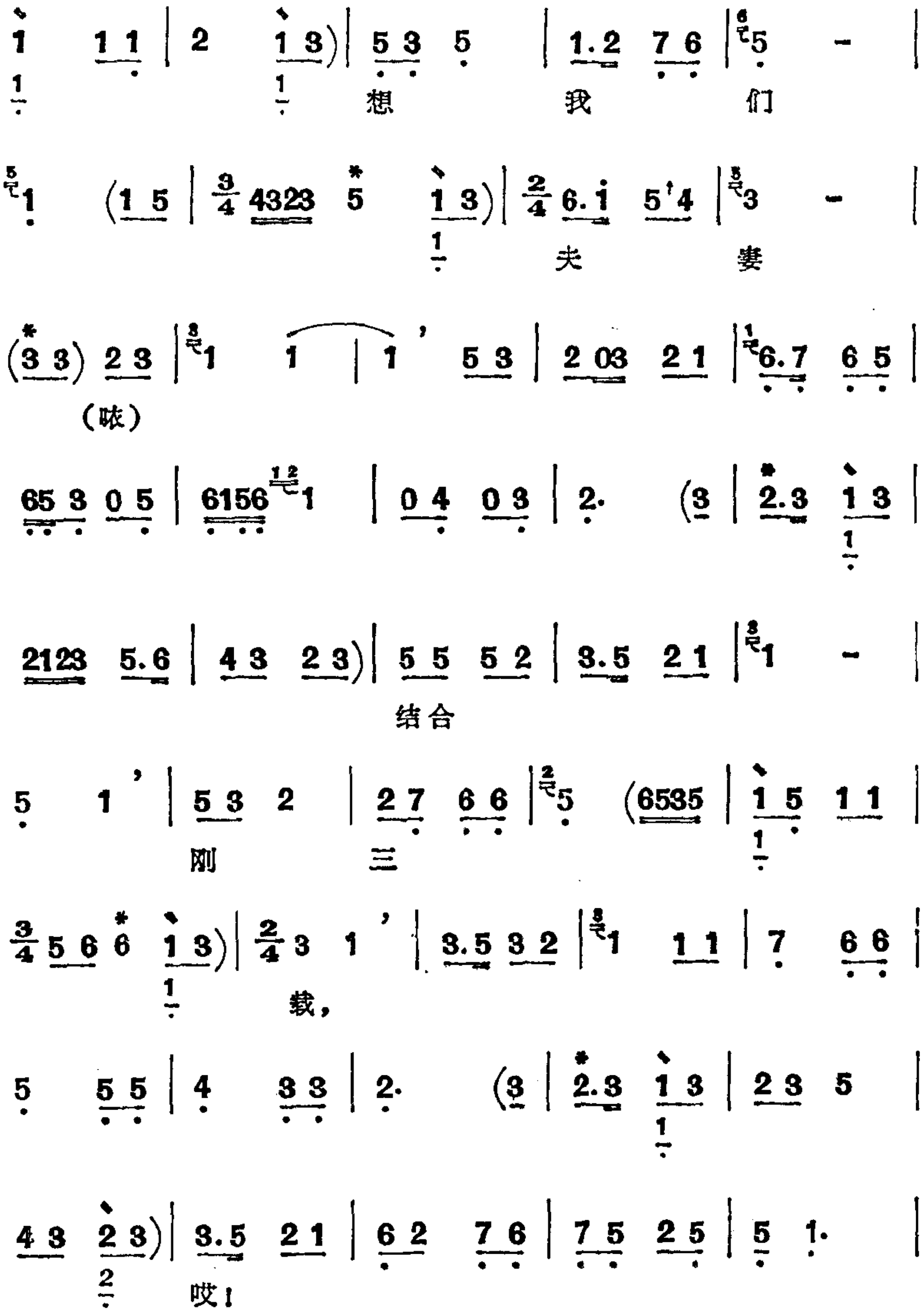
林　　冲❶

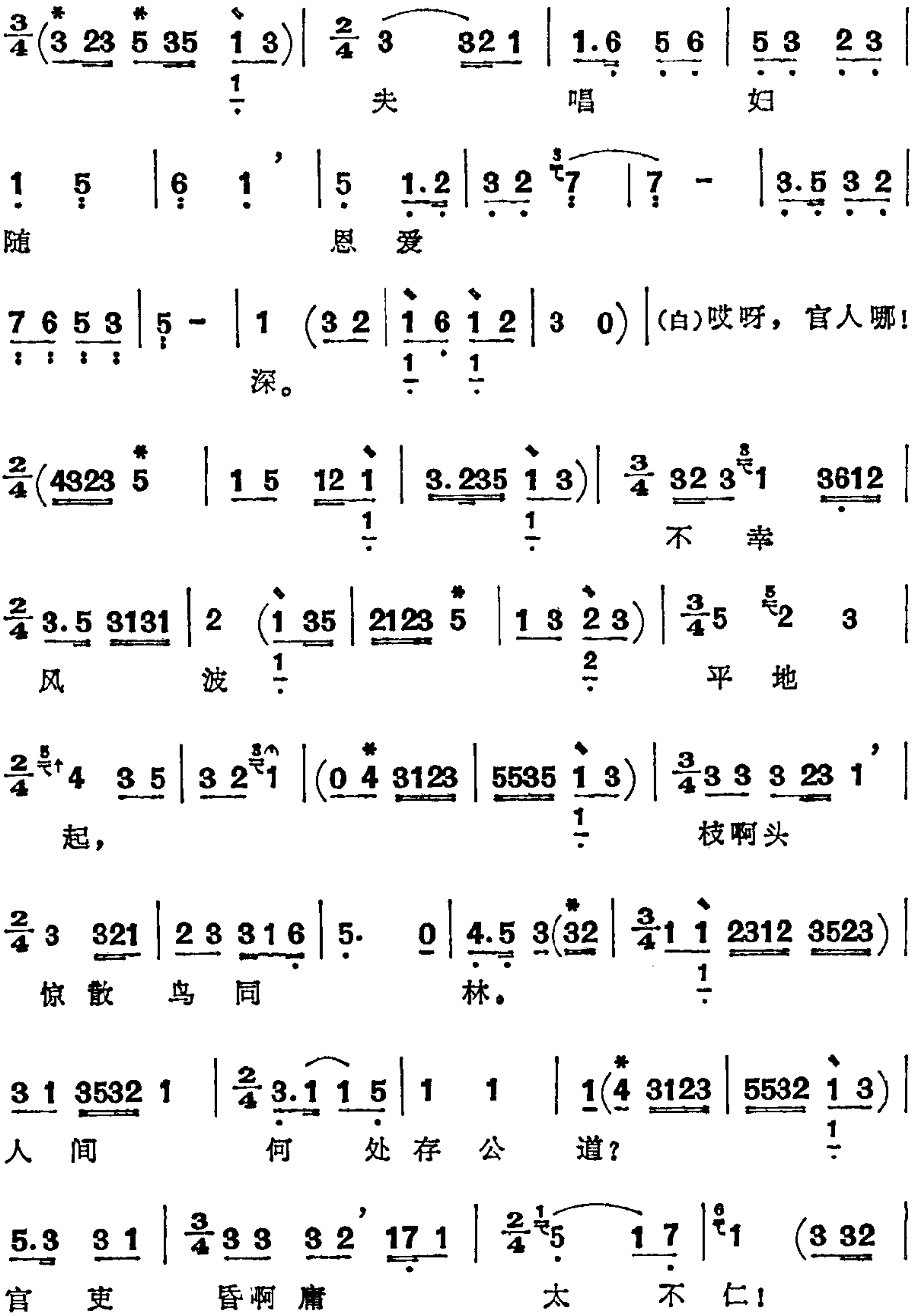
陈　灵　犀词
朱慧珍唱俞调
刘天韵唱陈调

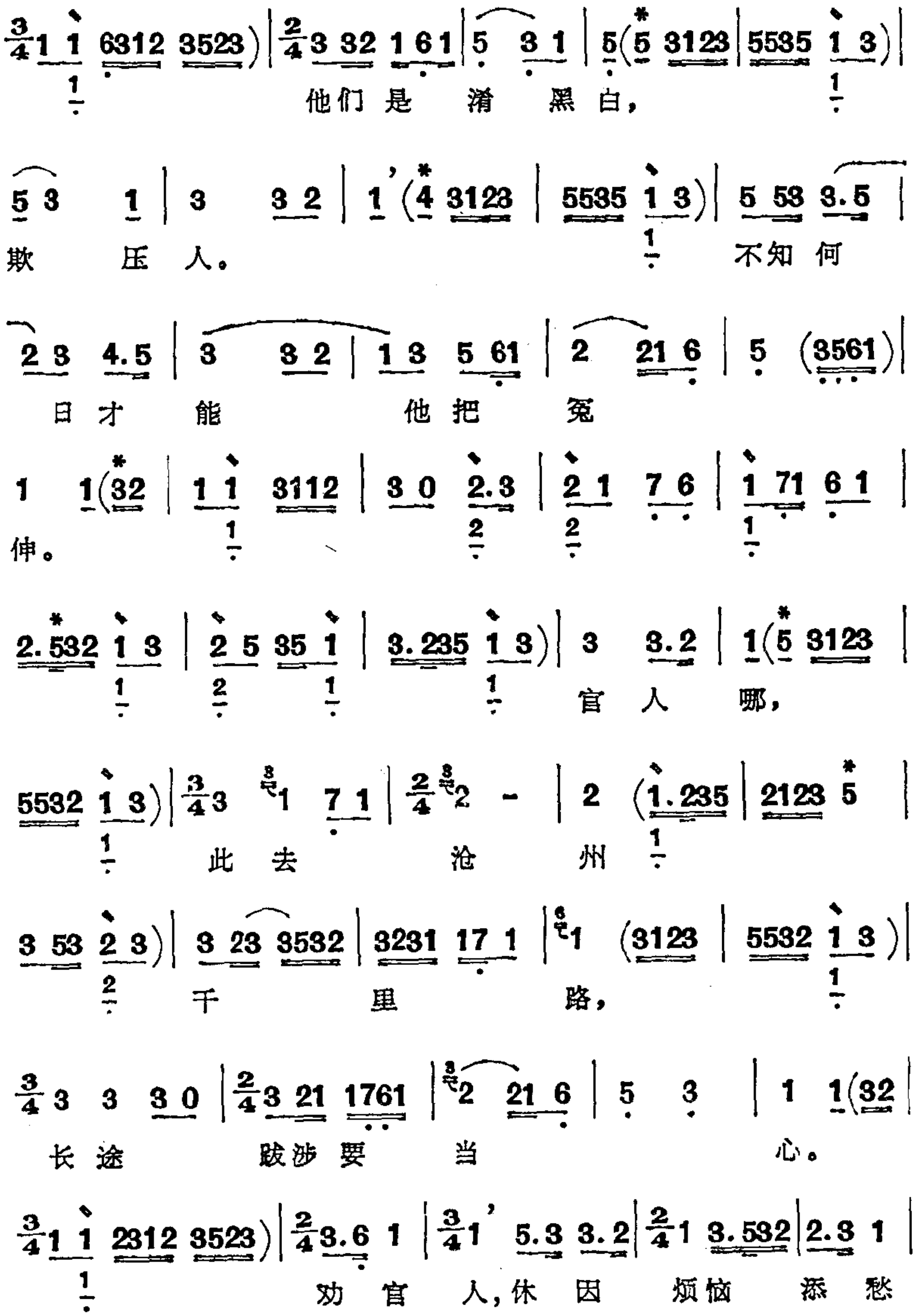


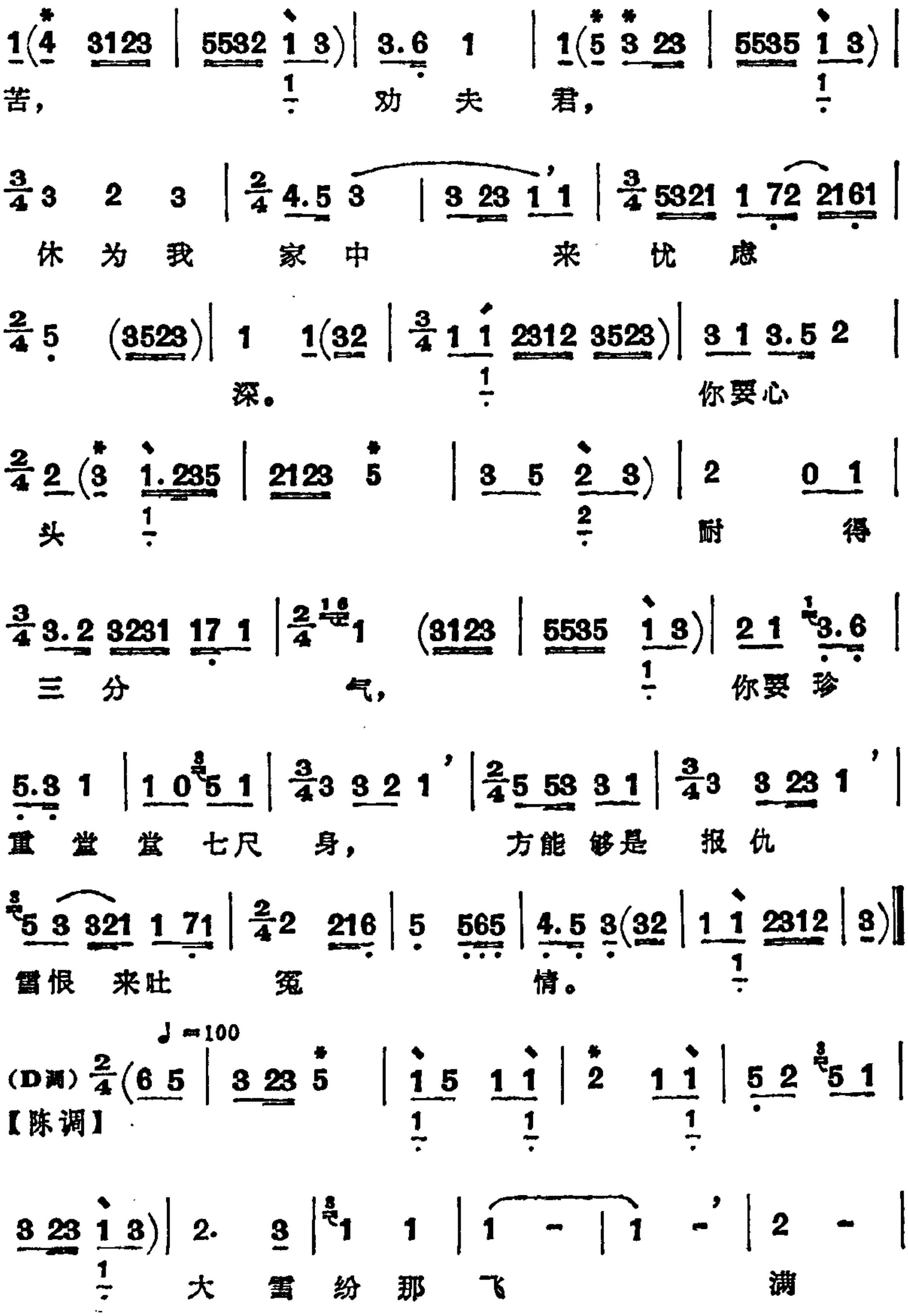
❶根据中国唱片4-0062甲、乙，4-0063甲。　原用琵琶、三弦等乐器随腔伴奏并演奏过门。为了节省篇幅，这里除唱腔外，仅记琵琶过门。ヽ为双音；八为分音；*为轮音。


今日 里是 良 人
发配
沧 州
道，
啊！
棒
打
鸳
鸯 两 离
分！

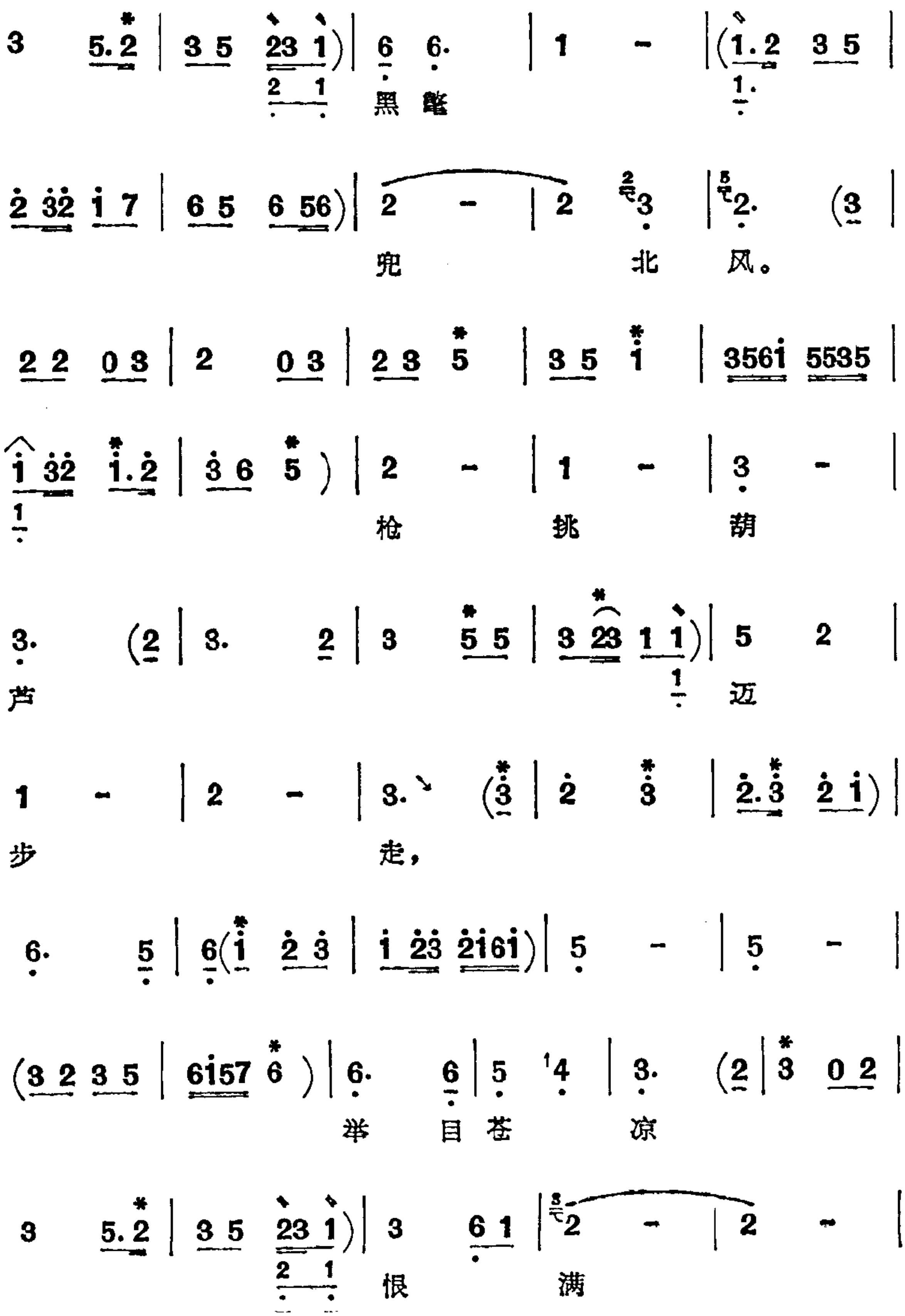

想 我 们
夫 妻
（咴）
结合
刚 三
载，
哎！

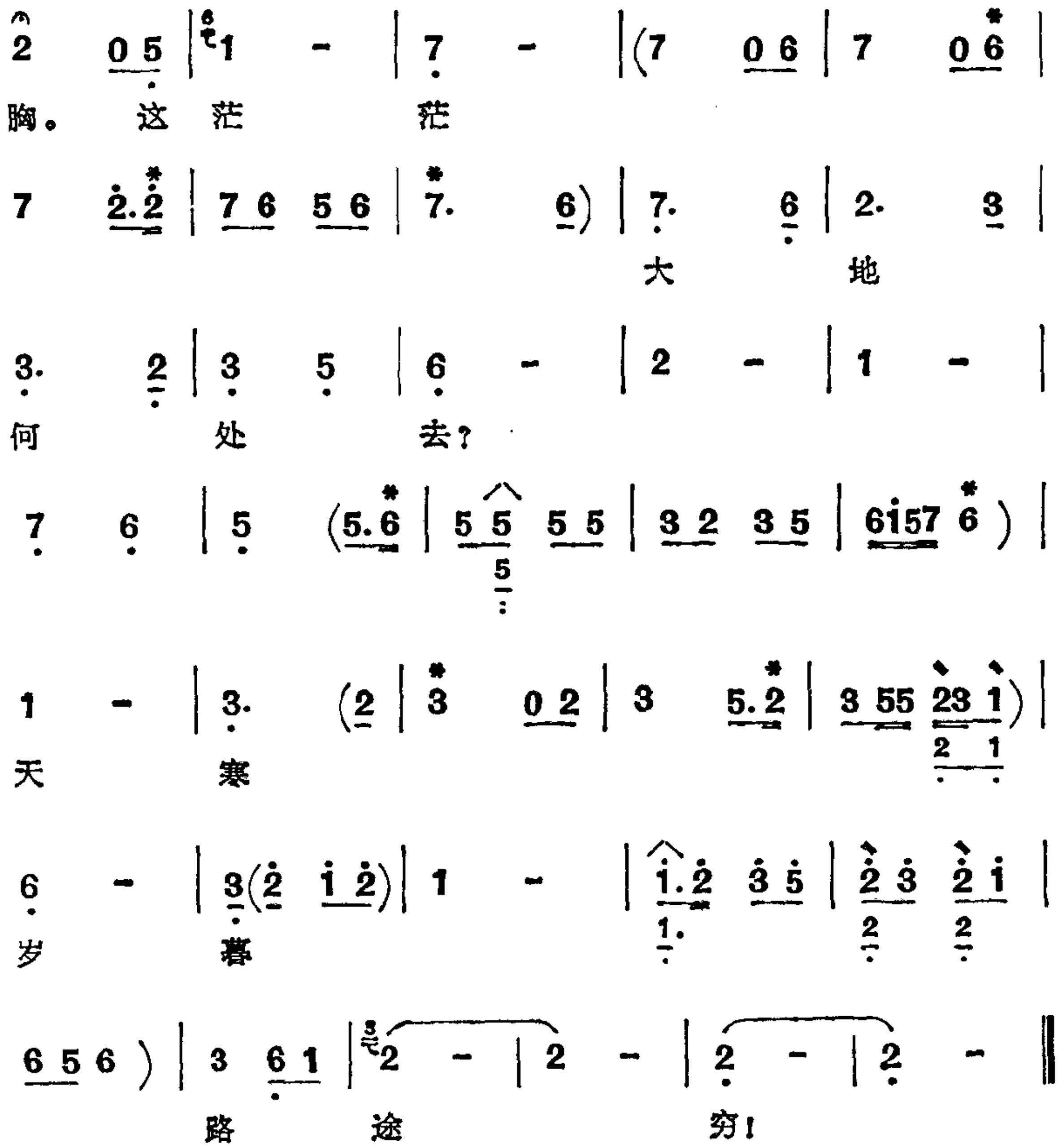

夫 唱 妇
随 恩 爱
深。
(白)哎呀，官人哪！
不 幸
风 波
平 地
起，
枝啊头
惊 散 鸟 同 林。
人 间 何 处 存 公 道？
官 吏 昏啊 庸 太 不 仁！


他们是淆黑白，
欺压人。
不知何
日才能
他把冤
伸。
官人哪，
此去沧州
千里路，
长途跋涉要当心。
劝官人，休因烦恼添愁


苦， 劝夫君，
休为我家中来忧虑
深。 你要心
头 耐得
三分气， 你要珍
重堂堂七尺身， 方能够是报仇
雪恨来吐冤情。
♩=100
(D调)
【陈调】
大雪纷那飞 满


山　峰，
冲　风
踏雪
一　英　雄。
帽　上　红
缨　沾　白
雪，
身　呐


黑氅
兜北风。
枪挑胡芦
迈
步
走，
举目苍凉
恨满



林冲是《水浒传》所描写的宋代参加农民起义的人物之一。他受封建统治集团代表人物高俅的陷害，刺配沧州。本曲包括其中的两段。前段俞调唱腔部分，系描写林冲发配之日，林妻在惜别之中，道出愤恨官吏，指望报仇的心情。林冲发配到沧州，看守天王堂时，管事者受了高俅的收买，为了谋害林冲，改派他看守草料场。林冲初到草料场，见其中的草屋已被大雪压倒，就决定到半里路外

的古庙里去安身。本曲后段陈调唱腔部分，系描写林冲去古庙的路上，诉说心中愤恨之情。前段用林妻的口气歌唱，后段用林冲的口气歌唱，都是取代言体为表达手法的。

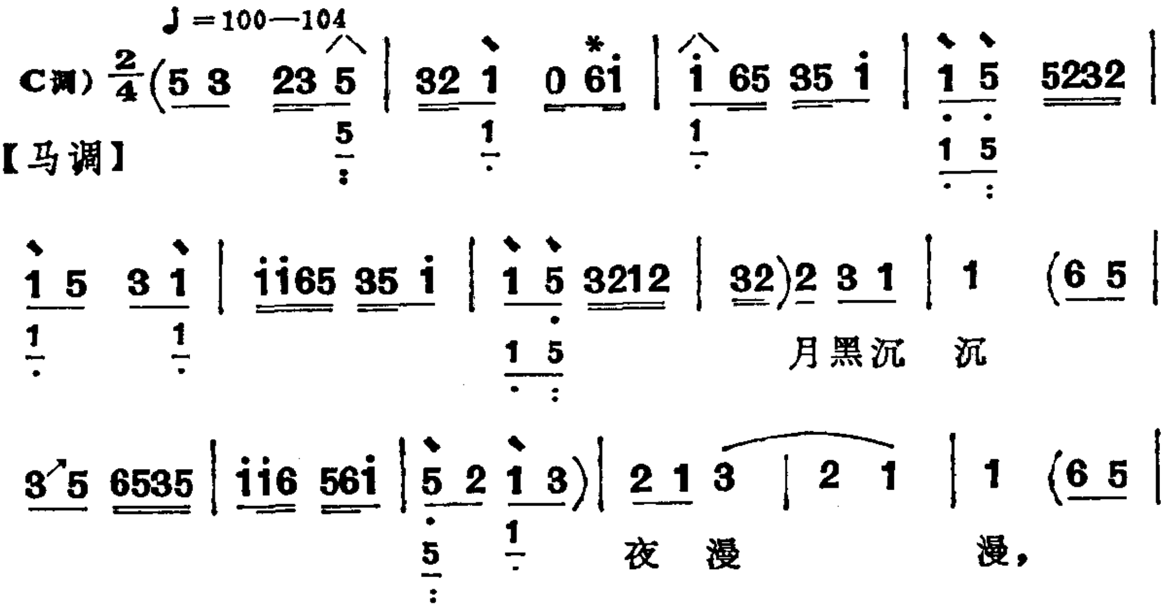
林冲是武官出身。社会地位决定了他的处世态度。他由安于现状，逆来顺受，向黑暗统治势力一再退让，终于变为决心参加农民起义，走上反抗的道路；他是累积了不少痛苦的经验，走过了不少曲折的道路，而逐渐转变的。本曲前后两段所描写是林冲性格发展过程中的许多重要环节中的两个环节。

音乐上，前段婉转优美而恳切，后段豪迈、苍凉而深沉。歌唱者的确能创造性地运用了俞、陈两调的特点，相当深刻地表达了特定故事人物在特定环境中的思想感情。

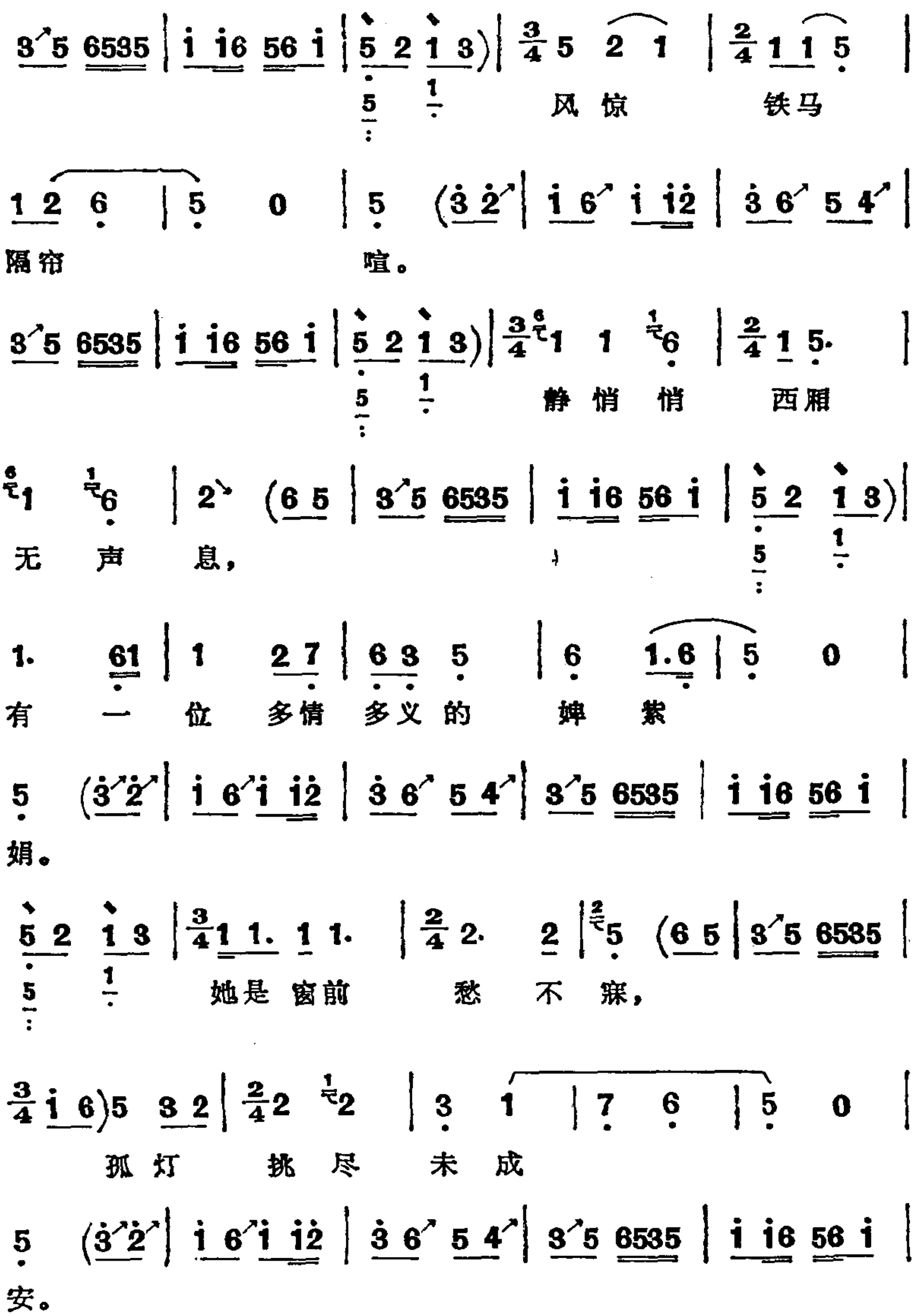
曲例52

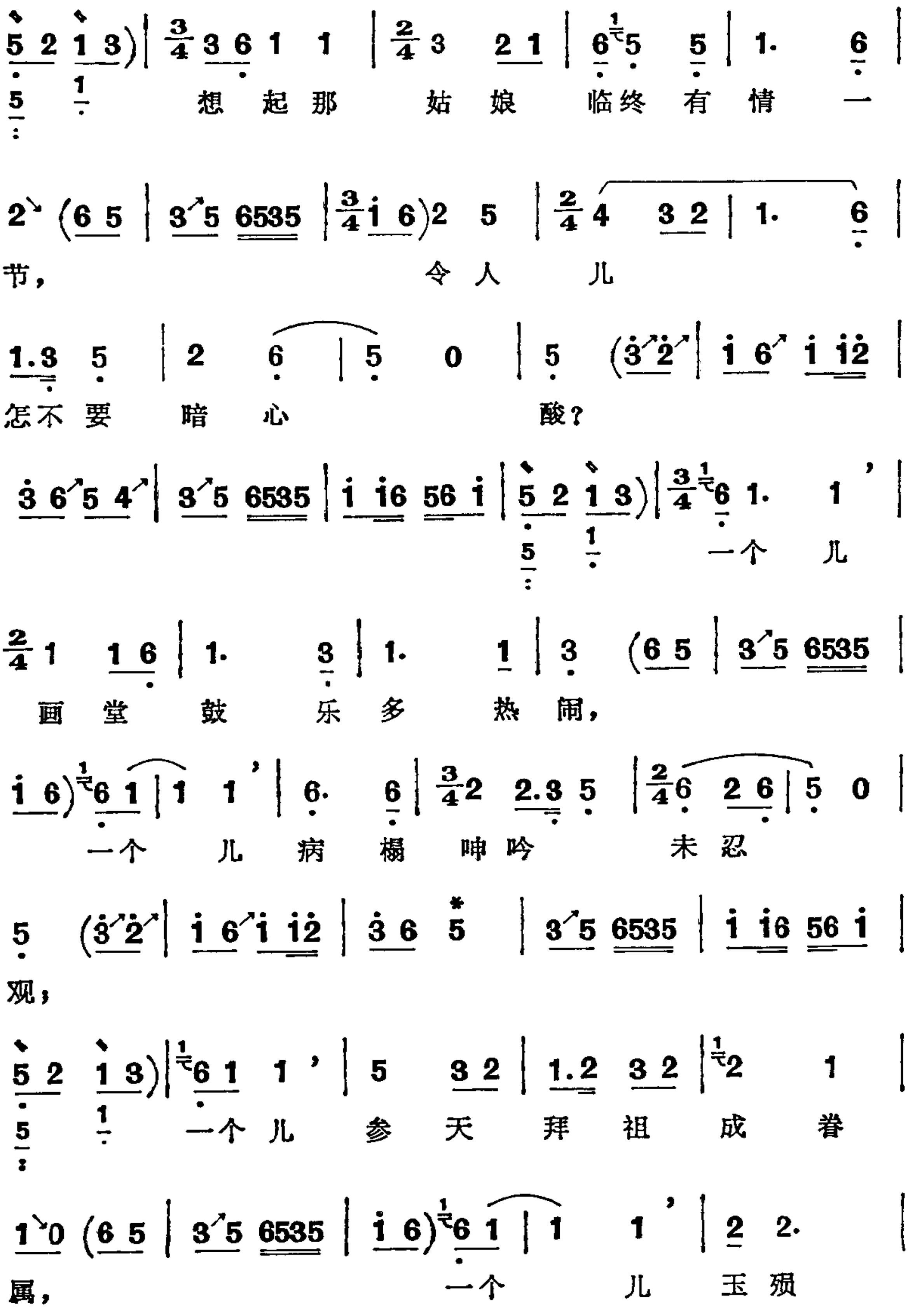
紫娟夜叹❶

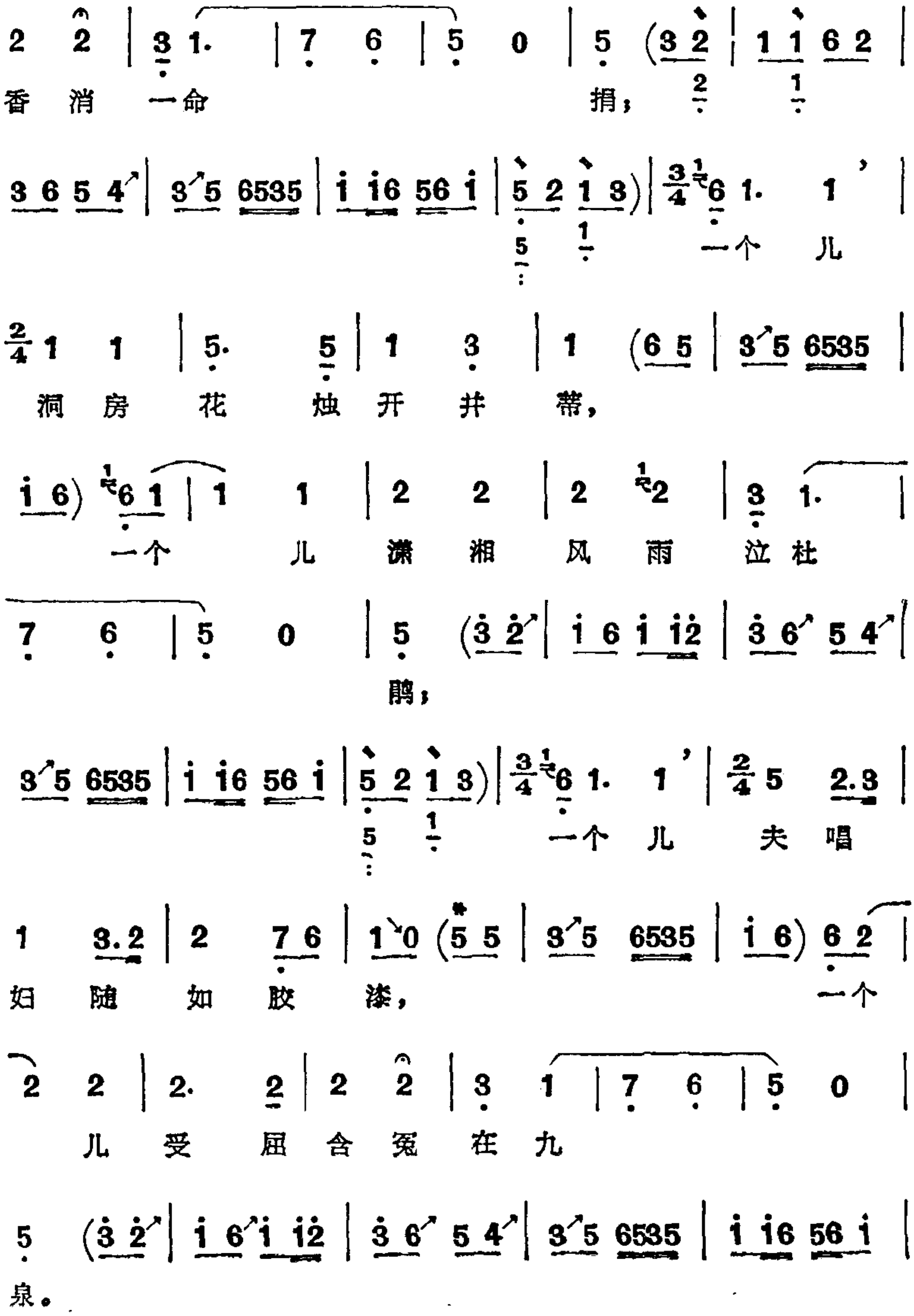
薛筱卿唱
周云瑞伴奏

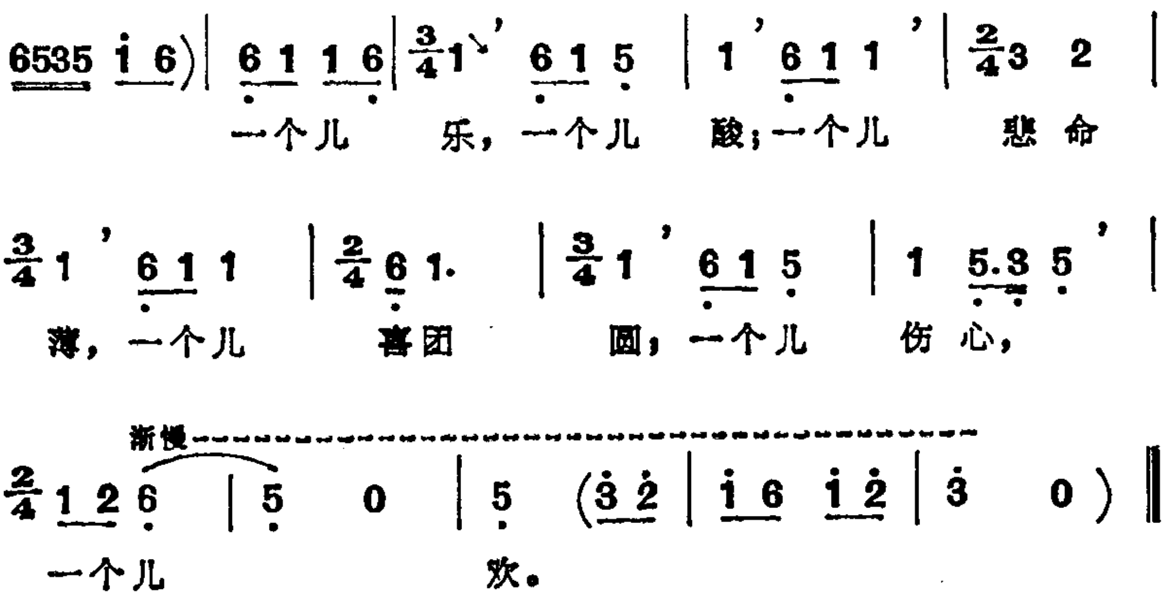


❶根据中国唱片4-1476甲。　伴奏仅记琵琶过门部分的音。丶为双音，* 为轮音，八为分音，音符后↗符号表示推或拉的音。


风惊 铁马
隔帘 喧。
静悄悄 西厢
无 声 息，
有 一 位 多情 多义 的 婢 紫
娟。
她是 窗前 愁 不 寐，
孤灯 挑 尽 未 成
安。


想起那姑娘临终有情一
节，令人儿
怎不要暗心酸？
一个儿
画堂鼓乐多热闹，
一个儿病榻呻吟未忍
观；
一个儿参天拜祖成眷
属，一个儿玉殒


香消一命捐；
一个儿
洞房花烛开并蒂，
一个儿潇湘风雨泣杜
鹃；
一个儿夫唱
妇随如胶漆，
一个
儿受屈含冤在九
泉。



贾宝玉和林黛玉是封建家庭内部产生出来的两个叛逆人物。他们的爱情终于避免不了封建势力无情的摧残。在贾宝玉被蒙蔽和薛宝钗举行婚礼的时候，正是林黛玉在潇湘馆断气的时候，紫鹃为了黛玉的不幸而深深痛苦。《弹词》艺人根据故事情节，用叙事的手法，描写此时紫鹃的心情。

音乐比较质朴，带凄凉意味，用来表达第三者——歌唱者对紫鹃同情的心理，是很适当的。

【鼓词】《鼓词》主要流行于北方，其特点是演员在演唱时自己击鼓，掌握节奏。除了鼓以外，所用伴奏乐器，有时还有三弦、琵琶、四胡等弦乐器和别的一些击乐器，因不同的曲种而有所不同。

【鼓词起源】《鼓词》的起源，相当久远，宋代的《鼓子词》可能是它的前身，宋代的话本和元、明的词话，可能和它流行和发展的过程有着一定的关系。但和其他民间艺术一样，因长期很少得到文人的注意，各种民间《鼓词》的早期发展情况，很少见于记载，它们早期的唱本也很少得到保存的机会。

现存最早的《鼓词》传本，有明万历（1573—1620）天启（1621—

1627)间刊印的《大唐秦王词话》(一名《秦王演义》),描写唐太宗李世民征代诸雄,统一天下事。明代的贾应宠（号凫西，约1590—1676)曾模仿了民间说唱的形式,创作了《木皮散人鼓词》，以揭发历史的黑暗面。清代乾隆年间(1736—1795)从满州贵族中间产生出来的《子弟书》❶，是北方《鼓词》的一个支流。它一直在北京有闲阶级中间流传,直至光绪年间(1875—1908)而衰绝。同治(1862-1874)、光绪(1875—1908)间震钧《天咫偶闻》卷七说:

> "旧日《鼓词》,有所谓《子弟书》者，始创于八旗子弟。其词雅驯，其声和缓,有《东城调》、《西城调》之分。西韵尤缓而低，一韵纡萦良久。此等艺,内城士大夫多擅场,而瞽人其次也。"

《木皮散人鼓词》的作者贾应宠曾做过县令、部郎等官,《子弟书》过去曾一直流行在有闲阶级之中。由于它们的作者演唱者和欣赏者在过去社会中曾有过特殊地位,它们比之民间《鼓词》,有着较多被著录的机会。但我们知道,它们都是从民间《鼓词》派生出来的。因此,从有关它们的著录,我们可以推知，作为它们模仿样本的民间《鼓词》,是在它们出现之前,久已流行。

【《大鼓》的类别及其发展】　后来的《鼓词》,一般称为《大鼓》。《大鼓》有大书和小段之分。成本大套的长篇《大鼓》叫做大书，摘唱其中比较精彩的一段叫做小段。大书在早期比较流行，但到了清代中叶以后，由于经济条件和生活环境的改变，小段更加盛行起来。

在全国不同地区流行的《大鼓》,不下几十种,其唱腔结合着各地方言语音和音乐艺术传统而各有特点，其名称较多是以流行的地区而得名。大家知道的,有《木板大鼓》、《西河大鼓》、《梨花大鼓》、《乐亭大鼓》、《唐山大鼓》、《东北大鼓》、《安徽大鼓》、《湖北大

❶参看傅惜华《曲艺论丛》(1954)《子弟书总目》(1954)，陈汝衡《说书史话》(1958)。

鼓》、《温州鼓词》、《梅花大鼓》、《京韵大鼓》等。下面介绍其中的几种。

《西河大鼓》。作为一种曲艺形式而存在、流行、发展，《西河大鼓》已有一百三、四十年以上的历史。但这种曲艺形式，在较早时期，还并不叫《西河大鼓》，一般仅通称为"说书"，又有《梅花调》、《犁铧片》、《铁片大鼓》、《河间调》、《河间大鼓》等名称；定名为《西河大鼓》，不过是五、六十年以前的事。它兼有长篇大书和小段书。

《西河大鼓》产生于河北省的冀中一带。其过去的发展过程，大致如此。

《西河大鼓》的前身是《木板大鼓》和另一些早期的说唱形式。大约在清康熙（1663—1722）、雍正（1723—1735）、乾隆（1736—1795）年间，冀中一带已流行各种属于《大鼓》一类的说唱形式，如《河间木板大鼓》、《沧县木板大鼓》、《保定木板大鼓》、《弦子书》、《渔鼓》等。它们所唱大概是和当初的民歌、小调、叫卖声腔等有着血缘关系的一些比较朴素的调子；它们只由一人单独表演，其伴奏形式，也比较简单，有的只击鼓板，有的只弹小三弦。但艺人间经过长期互相影响，到了距今二百多年以前，就创始了搭挡演唱，因而初步形成了鼓板、小三弦同时并用的演唱形式。这时候它开始被称为"河间调"。到了距今一百三、四十年以前，《木板大鼓》艺人中，有一位名叫马三峰的，他突破了《木板大鼓》的旧形式，进行了大胆的创新和改革，终于为后来的《西河大鼓》奠定了基础。

马三峰，原名马大河，高阳县教台村人。他原来说《木板大鼓》。在音调上从戏曲和民歌中吸收了许多新的音乐语汇，加用了新的板式，创造了新的声腔；在伴奏乐器上，他把北方的小三弦改成了大三弦，又参考了农民们在田头歌唱大鼓时用以打拍子的犁铧破

片，把木板改成了铁片。他的演唱，曾深深受到当时人们的欢迎；在他所培养的门徒中间，也有几个相当出色的人。当时民间曾流传过“南有郝老凤，北有马三峰”的谣谚，可见其影响之大。

这种«大鼓»，早期只流行于农村，后来才渐渐流传入都市。大约在1900年以后，农村生活困难，冀中大鼓艺人，为了寻求衣食，从保定、河间一带，分别沿大清河、子牙河进入天津，更由天津转向北京、东北、西北各地。天津人统称大清和子牙两河为“西河”或“下西河”。大约在五、六十年前在这种大鼓须要与别的大鼓在天津同台演出时，艺人们商量海报的写法，就提出了«西河大鼓»这个名称。

«西河大鼓»进入城市以后，经过了不断加工，又派生出了«京调西河»。在«京调西河»产生之后，原来流行在农村的«河间调»就又有了«怯调西河»❶的名称。

现在 «西河大鼓» 广泛流行于华北大小城市和农村的群众中间。一般说来，流行于农村的«怯调西河»，其唱词中包含土语较多，其曲调较为朴素；而流行于城市的«京调西河»，则词句比较城市化，曲调比较华丽，伴奏的变化也比较多。

«西河大鼓»，因所用地区方言之不同，又有北口、南口之分。是以白洋淀为区分的疆界。一般说来，属于白洋淀以东、以北地区的流派称为北口；属于白洋淀以南，在高阳、蠡县、博野、束鹿一带地区的流派称为南口。

«西河大鼓»，对各地的影响很大。以前山东胶东各县的 «鼓书»，如«福山大鼓»、«蓬莱大鼓»、«海阳大鼓»等都是早期«西河大

❶含有“怯”字的名称，不是好名称；可能由于都市艺人，受了剥削阶级思想的影响，对农村«大鼓»不适当地采取了轻视的态度，因而给它提上一种带有侮蔑性的名称。我们为了说明曲种之间的关系，在还没有已被公认的适当的名称出现，虽然不能不沿用旧有的名称，但在同时，却愿意指出，我们在今天，既已改变了对农村音乐所取的态度，也就应该设法改变这类不好的名称。

鼓》的支流。北方的《梨花大鼓》、《京韵大鼓》等，较南的《安徽大鼓》、《湖北大鼓》等，可能或多或少受到《西河大鼓》的影响。

《梨花大鼓》。有些人以为，《梨花大鼓》起源于山东农村，因早期歌唱时，歌唱者用农具中犁铧的破铁片两块相击，作为伴奏乐器而得名；而“犁花”则为“犁铧”的转音。但从《西河大鼓》已用犁铧片和上述山东《福山大鼓》等为《西河大鼓》的支流等情形看来，则《梨花大鼓》，早在山东农村流行之前已有可能，受到《西河大鼓》的影响。而“犁铧”之改名为“梨花”，也可能是由于口头间接相传而产生的转变。《梨花大鼓》，过去曾经有过长篇大书，但后来渐渐不唱，后来流行的都是小段书。

早先在农村唱《梨花大鼓》者，都是男艺人，当时曾有郝老凤最受农民欢迎。后来流入济南一带，得到更大的发展。自此分为“北口”和“南口”二派；在此前后，流行于农村者为“北口”，在此以后，经由王小玉姊妹加工，在济南一带更加流行起来者为“南口”。初期“北口”盛行的时候，曾传遍鲁西、鲁南及豫北等地的乡村，活动地区，相当广阔；后来“南口”的流行，主要是在山东、河南、河北一带，偶而也到达上海、南京、四川、奉天、长春等地，但其活动地区，则始终局限于城市范围以内。

关于《梨花大鼓》流入城市后的一些情形，清师史氏在他所著的《历下志游》（有光绪八年[1882]自序）外编卷三《歌伎志》里曾谈到：

“郭大妮者，不传其名字，说者谓为武定（今惠民）人，善《鼓词》。《鼓词》者，设场于茶寮，一瞽者调弦，歌者执铁板，点小皮鼓，唱七字曲，从而和者三四人，老幼男妇不等。长短高下，自有节奏，仿佛都中之《大鼓书》，津门之《莲花落》者。先是历城无《鼓词》。大妮之鸨，不知何许人，始创此曲；买雏伎三，大妮其一也。……辛未（1871）秋，来会垣，择西关

隙地，支彩棚，设红氍毹，大妮率两妹登场演说。……丙子(1876)正月上元后五日，邑之千佛山开市会，大妮就中设雅座，……度曲永日，极尽所长。立而观者几無余地。……未一月，则已嫁去，两妹亦相率脱籍。……后数年，又有所谓黄大妮者，临清人，寄居平陵，欲继其响，就郭旧地演当年遗曲。未几，黄亦去，自是省垣乃不复有此曲。黄之姨妹王小玉，亦工此，随其父奏艺于临清市肆。"

从这段记载，可以注意几点：(1)1871年左右，《梨花大鼓》已流入城市；(2)这时候，北京已有《大鼓》在流行；(3)这里提到的女艺人，主要有郭大妮、黄大妮和王小玉三人，其中的王小玉就是后来《梨花大鼓》南口一派的创始人。这段记载，又可以引起我们一些想法，就是：(1)当时所谓"都中之《大鼓书》"只能是《河间调》，就是早期的《西河大鼓》——那时候还没有《京韵大鼓》；(2)这二位女艺人的出生所在，武定、临清，都是在山东省的北部，邻近河北省的地区，这也可以说明，她们也很可能有直接或间接地从河北省学到早期《西河大鼓》的机会。

关于王小玉姊妹的演唱艺术，清刘鹗在所著《老残游记》(书成于 1906 年)中有详细的描写。《老残游记》第二回说：

"这说鼓书本是山东乡下的土调，用一面鼓，两片梨花简名叫《梨花大鼓》，演说些前人故事。"

这是说《梨花大鼓》早期在农村流行的情形。现在《梨花大鼓》的伴奏乐器，有三弦、四胡、小鼓和两片月牙形的铁片或铜片——这两片铁片或铜片是犁铧破片的后身，也就是那时候所谓"梨花简"。

《老残游记》讲到演唱者王小玉(白妞)的才能，说：

"所有什么《西皮》、《二簧》、《梆子腔》等唱，一听就会。……她又把那南方的什么《昆腔》、《小曲》，种种的腔调，她都拿来装在这《大鼓书》的调儿里面。"

这也指出了《梨花大鼓》在进入城市以后，经过了艺人创造性的努力，如何在艺术上得到了不断的丰富和提高。

关于王小玉的歌唱技术，《老残游记》描写得非常细致而生动。它说：

"王小玉……唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出来的妙境。……唱了十数句之后，渐渐的越唱越高。忽然拔了一个尖儿，象一线钢丝抛入天际。那知她于极高的地方，尚能回环曲折；几转之后，又高一层，接连有三四叠，节节高起。恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象。初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通；及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上；及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖上。愈翻愈险，愈险愈奇。

"那王小玉唱到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，傾刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。……

"约有两三分钟之久，仿佛有一点声音从地底下发出。这一出之后，忽又扬起。……这一声飞起，即有无限声音俱来并发。……耳朵忙不过来，不晓得听那一声为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。"

这里虽然有着文学上的夸张手法，但它有着高妙的歌唱技术为其依据，则是无可怀疑的。看来，在前面翻高落低的所在，是唱腔抒情的部分，在后面"无限声音并发"的所在，是唱腔的激烈的部分。

王小玉在那里歌唱的济南府的明湖居"本是个大戏园子，戏台前有一百多张桌子。"当老残走进"园门"的时候，"园子里面已经坐得满满的了。"这说明《梨花大鼓》在进入城市以后，曾得到不少人的欢迎。在当时听众中间，有着"挑担子的"小商贩，有象老残那样的封建文人，有"抚院"、"学院"等衙门里的官僚。如老残所说，除了在"十几张桌子上"坐的许多"官员"外，"看来都是做生意的人，

又有些象是本地读书人的样子。"虽然，也象南方《弹词》的听众一样，在《梨花大鼓》的听众中间，象轿夫、马夫等苦力工人，不一定没有。但《梨花大鼓》在进入城市以后，它受到地主阶级意识的支配，商人、小市民趣味的影响，则是不可避免的。不仅《梨花大鼓》是如此，很多民间曲种，很多民间戏剧和其他音乐艺术，都有同样的情形。老残关于《梨花大鼓》的听众的描写，也可以提醒我们，对任何民间音乐作品，必须采取阶级分析的观点，进行适当的批判。

《安徽大鼓》。《安徽大鼓》是受到山东地区流传的《河间调》的影响，结合了当地流行的曲调而发展起来的。《河间调》是《西河大鼓》早期在农村流行的形式，所以《安徽大鼓》也是受到《西河大鼓》影响的曲种之一。因《安徽大鼓》起源于泗州一带，原名《泗州大鼓》；因它逐渐流行于淮河两岸，又名《淮河大鼓》；因它后来遍及安徽，又名《安徽大鼓》。其伴奏只用板和鼓，由演唱者自己担任，不用丝弦乐器。其唱腔因地区语言和所吸收的地方音乐不同，可大别为"南口"、"北口"和"花口"三派。据现在所知，南口是以淮北调为主，参用泗州调，其流行地区是在长江以北，即淮河与长江之间；北口除淮调以外，又吸收了《渔鼓》、《坠子》、《落子》、《花鼓调》等曲调，其流行地区是在淮河以北；花口除兼用南口、北口的唱腔以外，又吸收了一些戏曲的唱腔，为来往各地、跑马头较多的艺人所常用。前面说过，河北的《西河大鼓》、山东的《梨花大鼓》都有南口和北口之分；在这里，安徽的《安徽大鼓》也有南口、北口等派别名称。从名字的沿用，也可以看出《安徽大鼓》、《梨花大鼓》与《西河大鼓》有相互沟通的关系。

《湖北大鼓》。《湖北大鼓》相传是在清咸丰年间(1851—1861)，在由河南光州(今潢川)传入的北方《鼓词》的影响之下发展起来的。其伴奏乐器，最初曾用大鼓和铁制的梨花片，后来为了适合当

地人的习惯，才改用了小鼓和木板。从它初期曾用梨花片这一点来，它和《西河大鼓》、《梨花大鼓》等北方《大鼓》也可能有着渊源关系。

此外，《乐亭大鼓》、《唐山大鼓》、《东北大鼓》、《温州鼓词》等，由它们的名称，也可看出它们流行的地区。

上述的各种《大鼓》，大都是产生于农村，渐渐流行到都市，而同时流行城乡，在内容上受到城乡不同生活的感染，在艺术形式上引起各地和城乡派别的区分。另外，有的《大鼓》，如《梅花大鼓》、《京韵大鼓》等，则只流行在几个大都市里，与农村的关系极少。

《梅花大鼓》。《梅花大鼓》简称《梅花调》，亦名《清口大鼓》；相传为清末北京的满族子弟所创制；最初能唱这种《大鼓》的都是些北京北城的子弟票友，当时称为"《北板梅花调》"；到了民国初年时，有些北京南城以杂耍为业的艺人参加了进去，对它进行了加工，终于改造成了当时所谓"南城梅花调"，它才能在较广大的群众中间流行起来。传到后来的《梅花大鼓》，主要是那时候的《南板梅花调》，至于原来形式的《北板梅花调》，可能是由于它和群众的生活感情有着极大的距离，它就不能不渐被淘汰而停止它生命的延续了。

由于它在历史上受到过统治阶级生活的影响较多，《梅花大鼓》比较长于软媚的抒情，其音调偏于哀艳忧伤、缠绵悱恻，其传统歌曲的内容也较多叙述胭粉故事，其中描绘《红楼梦》故事的段子特别多，在旧时流行的曲目中，约占三分之一以上。

《梅花大鼓》的伴奏乐器，有鼓、板、三弦、四胡等，有时还加用琵琶、胡琴、洋琴、箫、笛等器。

《京韵大鼓》。《京韵大鼓》流行于北京、天津一带。它是"怯大鼓"和"子弟书"的合流。《怯大鼓》即《怯调西河》或《河间调》，是

《西河大鼓》早期在农村流行的形式,其前身《木板大鼓》,在距今二百余年以前,早在冀中一带流行;《子弟书》也在距今二百余年以前,流行在北京有闲阶级中间。但我们知道,早期冀中农村的《怯大鼓》,由天津转辗流入北京,在这里,与《子弟书》结合,至早应在1900年以后。由分别演唱《怯大鼓》和《子弟书》发展到《京韵大鼓》以其独特的形式出现,中间曾经过了艺人们不断地大胆尝试和加工创造的过程。《京韵大鼓》的逐渐成长起来,并且得到京津市民的欢迎和公认,大约是在1900至1905年一段期间。当时曾对这门艺术作出重要贡献的艺人,有刘宝全、白云鹏、张攸轩等;其中尤以刘宝全的成就更为突出。刘宝全早先是唱《京戏》出身,有着演唱、表演《京戏》的基础;后来改唱《大鼓》,向不少名师学习,吸收了他们的长处;又从其他有关艺术汲取了养料,大胆地灵活地把它们运用于演唱《怯大鼓》,使它在演唱和伴奏方面都突破了旧时的形式而大大得到提高,因而正式形成了风格独特的《京韵大鼓》新形式。

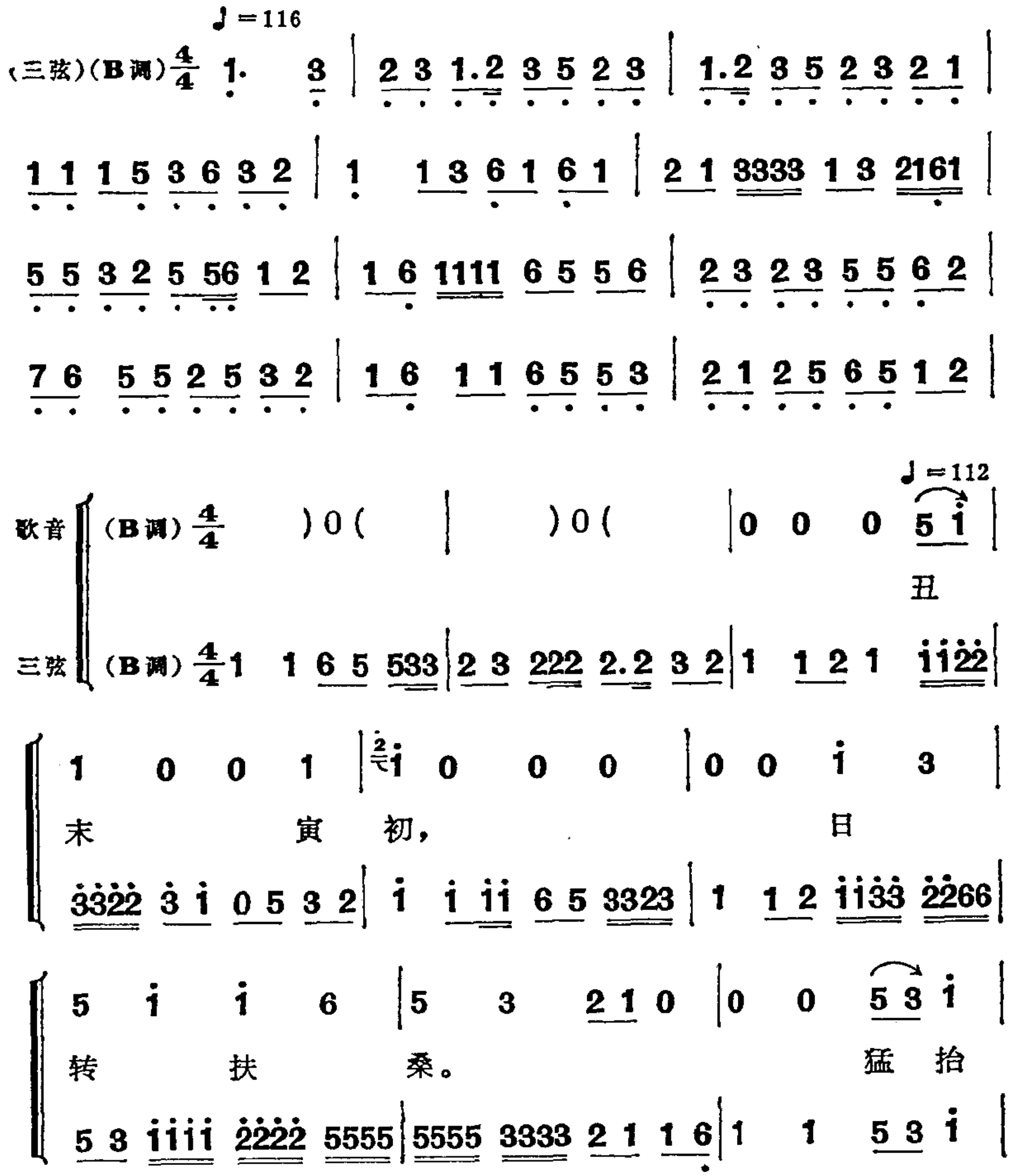
过去专长《京韵大鼓》的,主要是城市职业艺人。其作品都是短篇的小段子,其内容主要包括英雄侠义和才子佳人两类故事;还有些描写风景的作品。其伴奏乐器有鼓、板、三弦和四胡等,有时也加用二胡、琵琶等乐器。举刘宝全所唱的《三春景》——一名《丑末寅初》为例。

曲例53.

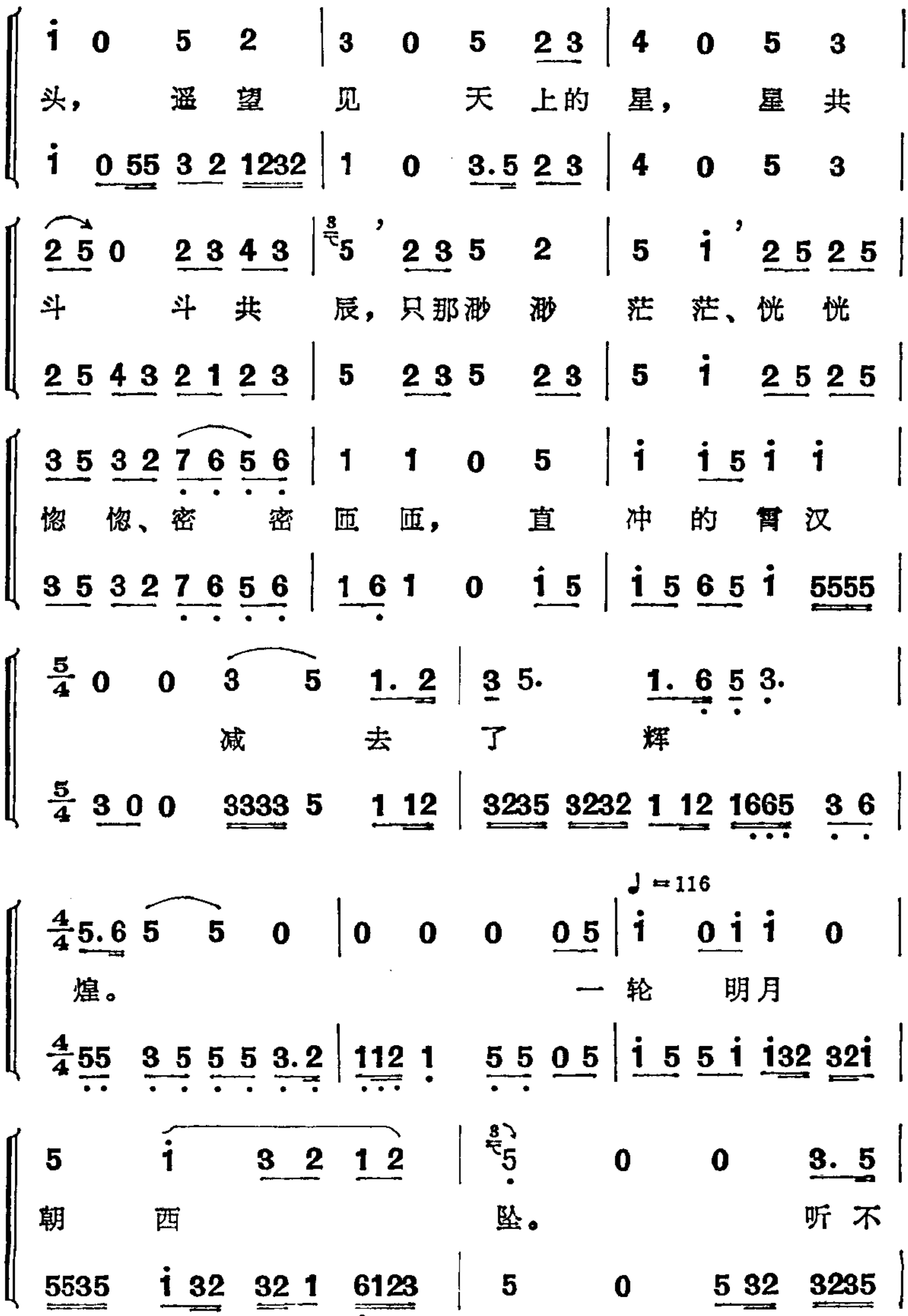
三春景（头段）❶

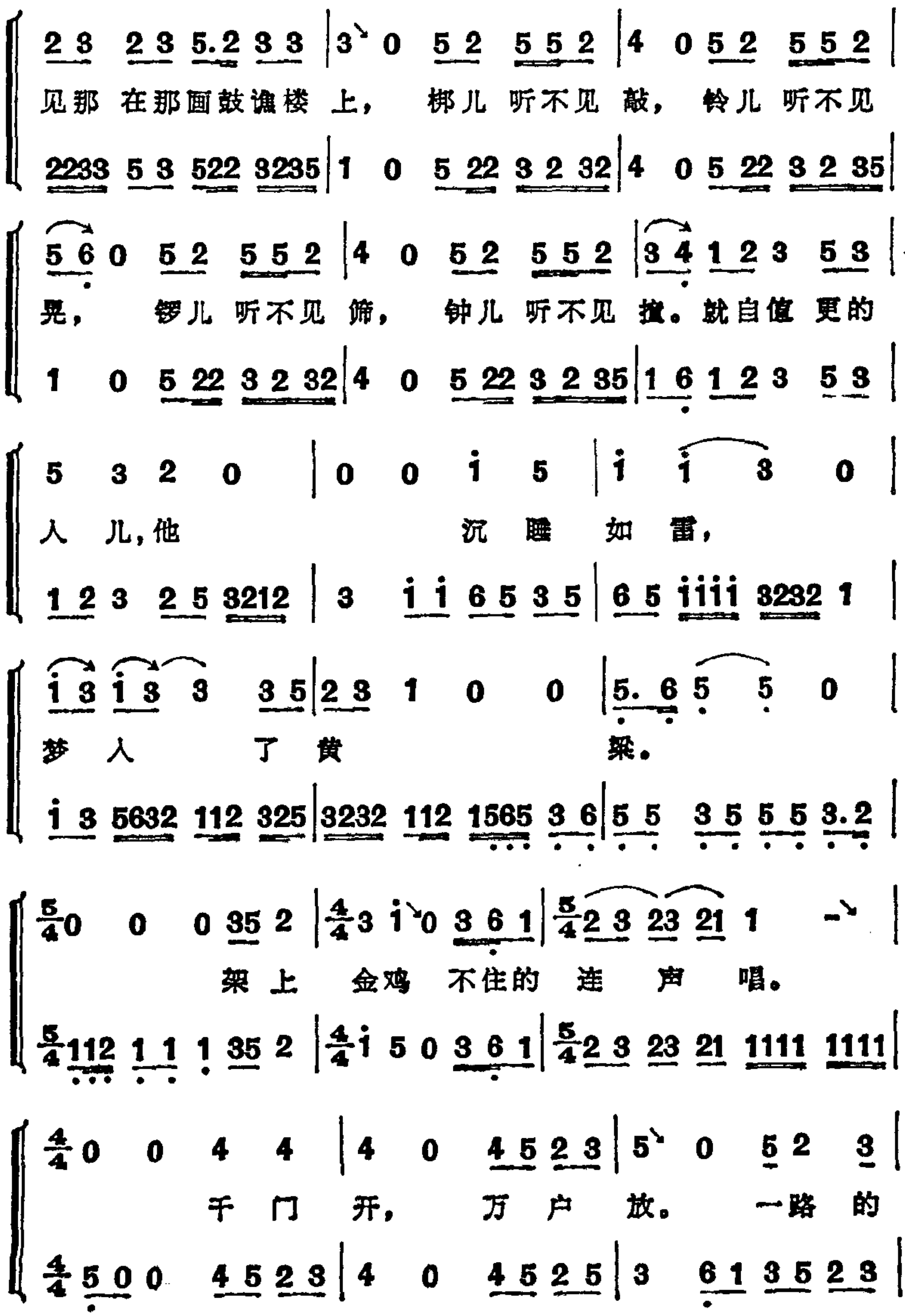
——一名《丑末寅初》

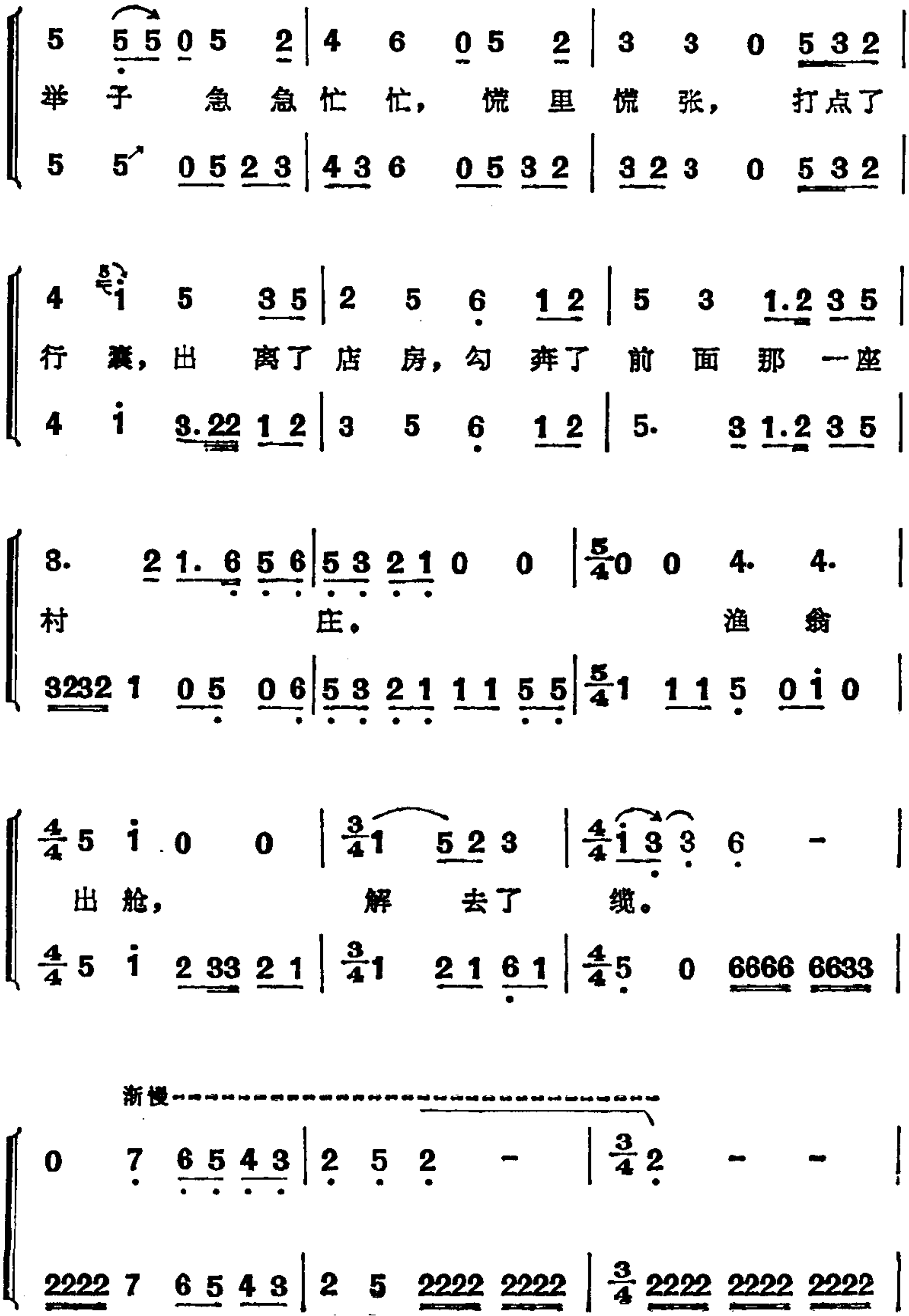
京韵大鼓
刘宝全唱

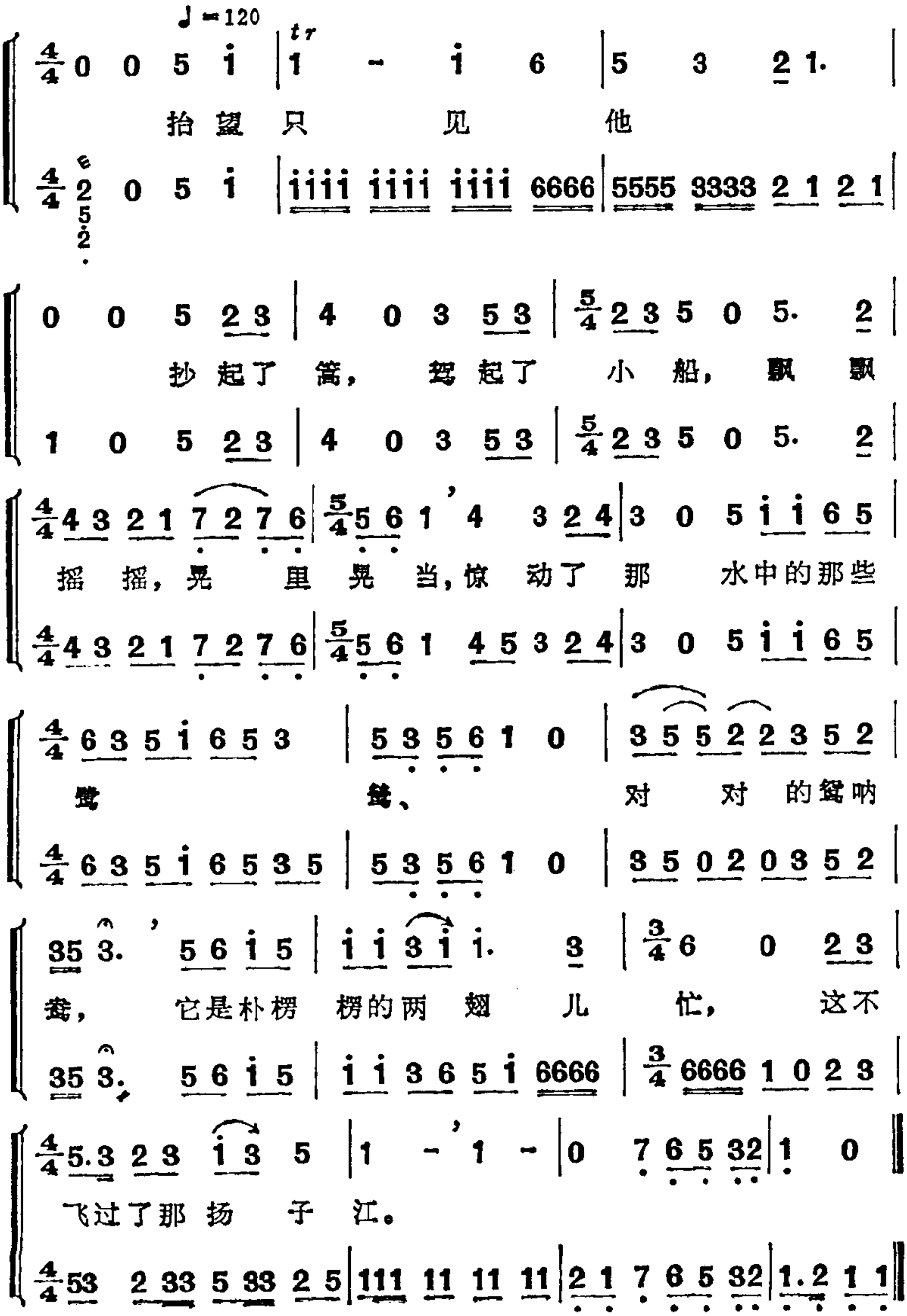


❶标题参考傅惜华《曲艺论丛》；乐曲根据人民唱片7142甲


头， 遥 望 见 天 上的 星， 星 共
斗 斗 共 辰，只那渺 渺 茫 茫、恍 恍
惚 惚、密 密 匝 匝， 直 冲 的 霄 汉
减 去 了 辉
♩=116
煌。 一 轮 明月
朝 西 坠。 听 不


见那 在那画鼓谯楼 上， 梆儿 听不见 敲， 铃儿 听不见
晃， 锣儿 听不见 筛， 钟儿 听不见 撞。就自值 更的
人 儿，他 沉 睡 如 雷，
梦 入 了 黄 粱。
架 上 金鸡 不住的 连 声 唱。
千 门 开， 万 户 放。 一路 的


举子 急急忙忙，慌里慌张，打点了
行囊，出离了店房，勾奔了前面那一座
村 庄。 渔 翁
出舱， 解去了缆。
渐慢


♩=120
抬望只见他
抄起了篙，驾起了小船，飘飘
摇摇，晃里晃当，惊动了那水中的那些
鹭鸶、对对的鸳呐
鸯，它是朴楞楞的两翅儿忙，这不
飞过了那扬子江。

这是一个小段子的前半。全段没有鲜明的主题，内容比较空虚，抽象地说一些人物的表面形态和一般行动；提到的人物，有举子、渔翁、樵夫、山僧、农夫、学生、佳人、牧童等；涉及的地点，有谯楼、店房、村庄、水中、山上、农田、佛堂、书房、绣房、小溪等，叙述虽然偏于客观，但仍可看出，它的创作者在思想感情上所受到的封建意识形态的影响是不少的；就它的社会作用而言，恐怕只能满足当时有闲阶级和某些小市民的消遣的要求。因此它不能算作一个有价值的作品。但引举此曲，可以说明几个问题：(1) 从此曲所反映的生活内容，可以看出，它是一个 1905 年清末废止科举以前早有的旧作品。据此，可以断定，《京韵大鼓》的正式形成至迟应在此曲出现以前，亦即在 1905 年以前，不是象一般所估计的那样，为在距今四五十年以前。(2)都市艺人的阶级关系，有其复杂性，这种复杂性，不能不在他们所演唱的作品中间表现出来。(3)若这样的作品，就是有些人所谓"中间作品"的话，则从此曲就可以看出，所谓"中间作品"，也不可能是超阶级的。

当然，本曲在内容上虽然并不值得予以重视，但在音乐语汇上，在曲调配合歌词和三弦伴奏的技法上，仍然有可以供我们参考学习之处。

【牌子曲】 明、清以来，利用当时民间流行的小调，以一定形式联接起来，成为套曲，用以演唱故事，称为《牌子曲》。《牌子曲》在体裁上，可以说，是与宋、元的《诸宫调》相仿佛，差异是在所用的曲牌方面——前者所用主要为明、清小曲，后者所用为宋、元时代流行的古代和当时曲牌。北方和南方都有《牌子曲》在流行。流行于北方的，如京、津的《单弦牌子曲》(亦称《八角鼓》)，山东的《聊城八角鼓》，河南的《曲子》(亦称《鼓子曲》)，甘肃的《兰州鼓子》，青海的《青海赋子》等；流行于南方的，如《扬州清曲》、《湖北小曲》、《四川

清音》、《广西文场》等。《牌子曲》的结构，一般是：

曲头——连接用若干曲牌——曲尾。

各地牌子曲，所用的曲牌不同，其用作曲头和曲尾的曲调也各自不同。如：《单弦牌子曲》把《岔曲》分成前后两半，用作曲头和曲尾；《扬州清曲》把《满江红》分成前后两半，用作曲头和曲尾；《四川清音》把《月调》分成前后两半，用作曲头和曲尾。《单弦牌子曲》中题为《霸王别姬》的一套，是由下列一些曲牌联成：

曲头（岔曲前半）——数唱——《边关调》四次重复——《靠山调》三次重复——《四板腔》六次重复——《流水板快书》、《带垓下歌》。

曲尾有时省略不用，这套就是如此。曲例 54《霸王别姬》❶。

本套牌子曲，提出"兴衰治乱由民意"的前提，批判地主贵族项羽的"暴虐"，描写垓下一战，楚方军心离散，项羽走头无路，狼狈不堪的情景。这比之有些戏剧和器乐作品，强调项羽和虞姬的爱情关系，错误地把反动的项羽当作英雄，予以颂扬，是高明得多了。

【其他】 上述的《弹词》、《鼓词》和《牌子曲》仅仅是流行较广的三个大类；它们是依演唱形式的不同而互为区别的。但我国的说唱音乐，在清末以前出现者，种类很多，远非上述三类所能概括。比较重要的，还有《道情》、《琴书》等类。属于《道情》类者，如《浙江道情》、《湖北渔鼓》、《湖南渔鼓》、《江西道情》、《广西渔鼓》、《河南坠子》等；它们所用的伴奏乐器，虽然互有不同，但一般却保留着渔鼓和简板两样击乐器——都是古来《道情》特有的乐器。但是，也还有着特例。如距今近百年前，由《道情》和民间《莺哥溜》腔调结合之后，产生出来的《河南坠子》中，已不再能见到渔鼓和简板的痕迹

❶乐谱见《单弦牌子曲选集》，音乐出版社 1956 年出版。

——因为原来的渔鼓已废而不用，而改用了琴师脚蹬的脚梆，原来长长的简板也已经改变成了长仅七寸左右的简尺。属于《琴书》类者，如山西的《翼城琴书》、《山东琴书》、《徐州琴书》、《安徽琴书》、《四川洋琴》、《云南洋琴》等；其特点是在多种互相不同的伴奏乐器中，都以洋琴为其主要的乐器。

【少数民族的说唱音乐】 说唱音乐，在少数民族中间，也相当流行。蒙古族有《好力宝》，其内容大都是说唱民间故事。赫哲族有不少说唱音乐的节目，其内容最多是赫哲族部落间斗争中涌现出来的英雄人物的故事；其次是反映渔猎生活和向大自然作斗争的情事；也有反映爱情生活的。朝鲜族的说唱音乐，有叙述历史故事的，如《楚汉相争》、《赤壁之战》等；有描述传说故事的，如《春香传》、《沈清传》等；也有反映人们欣赏大自然的愉快心情的，如《花草短歌》、《游山歌》等。白族的说唱音乐《大本曲》，是用本民族的山歌、小调，取曲牌联套的形式，歌唱一些情节比较复杂的故事；其内容虽然一方面因过去受了封建迷信的影响，包含着一些宣传仙佛的作品，但另一方面，群众所比较爱听的，还是《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》、《董永卖身》等描述民间故事的作品。各民族的说唱音乐，因语言、所用曲调和伴奏乐器的不同，在音乐上各自有其独特的风格；但在内容上，则一方面既各有其特殊的题材，另一方面，又吸收和运用了全国广泛流行的一些共通的题材。

第三十一章 歌舞音乐

宋元以来，戏曲音乐在汉族中间得到高度发展，相形之下，歌舞音乐渐渐居于次要地位。同时，戏曲音乐有着高度的综合性，除吸收了舞曲和舞蹈动作，以加强其表达性能之外，依戏剧情节的发展，它有时还插入了舞蹈的片段，甚至舞蹈的专场。戏剧中有歌舞，歌舞成为戏剧的一部分构成因素，这是一方面。另一方面，歌舞在民间的发展，从未停止。即使由于阶级偏见的限制，文人对于歌舞很少注意，因而记载不多，但从少数有关个别地区人民歌舞活动的记载，仍可推知歌舞艺术在全国人民中间普遍流行的情形。

【秧歌】 原始的《秧歌》形式与农民的耕作劳动直接相关。清李调元《南越笔记》(有乾隆年间刊本)卷十六说："农者每春时，妇子以数十计，往田插秧。一老挝大鼓。鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，是曰秧歌。"在这里，农民们利用《秧歌》来鼓舞自己集体的劳动生活。

由原始的《秧歌》已发展而成多种多样的民间歌舞形式。《花鼓》也是《秧歌》。清袁启旭纂《燕九竹枝词》(1693 年)中有诗，说："《秧歌》初试内家装，小鼓花腔说凤阳。"清王廷绍辑《霓裳续谱》(有 1795 年序)中有歌词，说："凤阳鼓，凤阳锣，凤阳人儿唱《秧歌》。"《采茶舞》也是《秧歌》。清吴震方《岭南杂记》(有康熙年间刊本)卷上说："湖州灯节，有鱼龙之戏。又每夕各坊市扮唱《秧歌》，……而《采茶歌》尤妙丽。饰姣童为采茶女，每队十二人或八人，手挈花篮，迭进而歌。"《腰鼓》又称《花鼓》，也是《秧歌》。《太平鼓》也

是《秧歌》。近人徐珂编《清稗类钞》音乐类中说："《年鼓》者，铁为圈，木为柄；柄系铁环，圈冒以皮，击之鼕鼕然，名《太平鼓》。京师腊月有之，儿童之所乐也。"清何耳编《燕台竹枝词》(有咸丰年间刊本)中，有诗说："铁环振响鼓蓬蓬，跳舞成行岁渐终。见说太平都有象，衢歌声与壤歌同。""衢歌"指街坊市民所唱的歌；"壤歌"，即击壤歌，指农民所唱的歌，亦即《秧歌》。这里说，市民所唱的歌，就是农民所唱的《秧歌》，已接触到了农民创造音乐文化的实质。

《秧歌》的歌舞内容和形式是多种多样的。今天我们所看到的《秧歌》，可以断言，很多是由清代或更早时期传来。略举一些例：如唐山专区的《地秧歌》，有《小车会》、《旱船》、《大头》、《跑驴》、《打熊瞎子》、《捉蝴蝶》、《姊弟联欢》等节目；内蒙地区流行的《太平鼓》，有《跑走马》、《拉大锯》、《捕蝴蝶》、《拾棉花》、《弹棉花》、《捞饭》、《烙饼》、《狮子滚绣球》、《瘸拐李》、《猪八戒看媳妇》、《滚元宵》、《三家串门》、《姑娘夹包袱》、《请姑爷》等节目，内容所涉及的，主要是农业劳动和农民生活，其次是农村流传的传说故事。别的地区，也有类似的歌舞，但不概括地称之为《秧歌》，而在各地区间，各自用许多类别的名称来称呼它们。例如，湖南各地有《地花鼓》、《对子戏》、《车灯》、《花灯》、《采茶灯》、《蚌壳灯》、《竹马灯》、《荷花灯》、《花棍》等不同类名。有的《秧歌》节目，已被戏剧所吸收，而成为剧目。大家知道的，如《花鼓》、《小放牛》之类。

【藤牌舞】　有些包含武术招数的歌舞，是与反抗外来侵略的战事有关的。明代抗倭名将戚继光曾用藤牌舞训练他的士兵。在所著《纪效新书》中，戚继光说："藤牌单人跳舞免不得，乃是必要从此学来。内有闪滚之类，亦是花法。定须持标与长枪对杀；先标使去，亦要不早不迟；标既脱手，要进得速，出刀快，方为成艺。"

【兄弟民族歌舞】　兄弟民族的歌舞，极为丰富多彩。延边朝

鲜族的歌舞，据说，约有四十多种。有庆祝丰收的《农乐舞》；有各人自由发挥，群众性的《杂舞》；有田间休息时跳的《拍手舞》和《西瓜舞》；有表示反抗压迫和侵略的《剑舞》和《刀舞》；有描写传统故事的《花鞋》、《三仙女》、《渔夫和蚌》等。鄂尔多斯蒙古族有《筷子舞》、《盅碗舞》、《手绢舞》等都是单人舞。达斡尔族有《打猎》、《采野菜》等反映劳动生活的舞曲；有《思娘家》、《摇篮曲》等反映妇女生活的舞曲；有《美丽》、《四色》、《八爱》表演热爱自然的舞曲——一般都是由两个女子表现的双人舞。鄂温克族有叙述自己民族起源故事的歌舞，节奏由慢而快；有反映狩猎生活的歌舞，情调豪迈而乐观；还有模仿野兽搏斗情景的歌舞，如《爱达哈喜楞》等，实际也与狩猎生活有关。四川藏族有动作比较细致复杂，据说已有六百余年历史的《锅庄舞》；有明末清初（十七世纪中期）开始从流浪艺人中间发展起来的，用二胡伴奏的《弦子舞》；还有包含多种舞蹈形式的《热巴舞》和主要动作全在脚上的《踢踏舞》等。四川羌族也有《锅庄舞》、《皮鼓舞》等。贵州布依族的歌舞，较多是反映劳动生活的，如《织布舞》，《转场舞》、《打粑舞》等。广西僮族的歌舞，也是如此，如《扁担舞》、《捞虾舞》、《舂米舞》、《铜鼓舞》等。云南怒族有《秋收舞》、《割麦舞》、《婚礼舞》、《猴找虱舞》、《脚跟舞》等表演劳动生活和模仿动物形象的歌舞。云南傣族，除了有《孔雀舞》、《马鹿舞》、《鱼舞》、《鹤舞》、《蝶舞》、《象舞》等模仿大自然中动物的动作的歌舞以外，还有《妇女舞》、《即兴集体舞》等。云南彝族有《打跳》、《跳月》、《烟盒舞》、《四弦舞》、《花鼓舞》等。湘、鄂土家族有《摆手舞》。在广大的西南地区中，瑶族有《长鼓舞》、《伞舞》、《花棍舞》、《跳盘王》等歌舞；苗族富于歌舞，其《芦笙舞》最为著名；侗族也有《芦笙舞》。新疆维吾尔族的《木卡姆》和《赛乃姆》，以及西藏藏族的《囊玛》尤其值得注意。

【木卡姆】 新疆维吾尔族的《木卡姆》或《十二木卡姆》是一种内容丰富、体裁多样、风格独特的歌舞音乐。"《木卡姆》"一名，源于阿拉伯文，原意为"最高的位置"；用于称呼音乐，即大型乐曲之意。相传全部应有十二套，故亦称《十二木卡姆》。

据《艺人简史》所提到的一些《木卡姆》作者和演奏者的生卒年份看来，我们至少可以肯定：十五世纪时，《木卡姆》已相当流行，其创作也已相当繁荣❶；书中所提到的几套木卡姆，如《潘吉尕》、《乌扎勒》、《埃介姆》、《纳瓦》、《依拉克》、《于孜哈》等，一直流传到今天❷，其中有些乐谱见于1960年出版的《十二木卡姆》。

各地流传的《木卡姆》，在名称、内容、结构、风格、所用的曲调等方面，有着多种多样的变化。已出版的《十二木卡姆》，只能代表其中较著名的一种。仅据这一种《木卡姆》看来，每套是由大克拉曼❸、达斯坦❹和麦西热普❺三大部分组成。第一部分大克拉曼，结构比较复杂，包括感情深沉的散板序唱，悠长缠绵、变化复杂的太孜、小赛勒克等叙诵歌曲，情绪愉快的朱拉、赛乃姆、大赛勒克等舞蹈组歌；又有节奏鲜明、流畅活跃，具有舞曲性质的器乐间奏曲，穿插于歌曲之间；最后以轻快的器乐曲太喀特结束。第二部分达

❶《艺人简史》，新疆毛拉依斯木吐拉1854年作。其中有如下的记载："买乌拉纳·沙依甫·伯力合"(死于1427年)，"他手持弹布尔，弹奏了《伊拉克戈壁木卡姆》"；"阿布都热合买·加米"(死于1481年)，"《木卡姆艾介姆》中的两段，就是他优秀的杰作"；"买买提·库西提·葛尔"(死于1482年)，"他所创《木卡姆》中的《巧哈尔则乃甫》，是每个乐师共同喜欢欣赏的歌曲"，"他又创《杜尕黑木卡姆》"，"他又为买乌拉纳的诗词特意作了《潘儿尕木卡姆》"，"阿布都热合买·加米的学生艾里西尔·纳瓦衣(1426—1489)创作了《纳瓦衣木卡姆》"；"克地尔汉创作过名叫《威沙勒》的《木卡姆》"；"玉素甫·桑克卡克""曾创作《木卡姆·比亚代提》教给学生"；"那个艺人不知道《于孜哈尕木卡姆》这一名作，它的前一、二、三段，正是艾不乃斯法拉比心血的创作"。 ❷《艺人简史》中作"《潘儿尕》"、"《威沙勒》"、"《艾介姆》"、"《纳瓦衣》"、"伊拉克》"，因汉文译音，用字不同而产生的差异是可以忽视的。 ❸大克拉曼意为大曲。 ❹达斯坦，意为叙事诗歌。 ❺麦西热普，意为娱乐。原是维吾尔族民间普遍流行的一种集体文娱活动形式的名称。这种文娱活动，包括歌唱、舞蹈、猜谜、对词等内容。

斯坦，由三至五曲拍节不同的叙事歌曲组成，有器乐间奏曲穿插其间；开始稍慢，情绪逐步上升，直到兴奋愉快地结束。第三部分麦西热普，由三至六曲舞蹈歌曲组成，不用器乐间奏曲，一开始就刚健有力，从始至终，情绪异常热烈紧张。

曲例 55，《且比亚特木卡姆》❶。

这种《木卡姆》所用的伴奏乐器，并不固定。常用的有手鼓、沙塔尔、弹布尔、都塔尔、热瓦甫、艾捷克、沙巴依、洋琴、卡龙、皮皮等。

在新疆南部，沿塔里木戈壁边缘的买盖提、巴楚、莎车等地，流传另一种类型的《木卡姆》，称为《刀郎木卡姆》。它有一定的结构形式而比较短小简单。每套由五个部分或五种曲调组成：(1) 木卡姆，朗诵性散板序曲，由一人唱；(2) 切克特曼，严肃的慢板，由众人合唱，同时舞者相邀起舞；(3) 赛乃姆，四拍子的中速舞曲，曲调明快；(4) 赛克乃斯，热情奔放的舞曲，速度逐渐加快；(5) 赛力曼，强烈、激昂的快板曲。风格豪迈、粗犷，是《刀郎木卡姆》的特点。演唱《刀郎木卡姆》时，通常用卡龙、刀郎热瓦甫、刀郎艾捷克、手鼓等伴奏乐器。

【赛乃姆】 《赛乃姆》是维吾尔族民间流行的成套的歌舞形式之一，是从各地民歌和民间舞蹈的基础上长期发展而成。各套《赛乃姆》产生和流传地区不同，音乐也不一样。习惯上在《赛乃姆》前冠以地名，作为区别：例如流传在喀什的称《喀什赛乃姆》，流传在哈密的，称《哈密赛乃姆》等。《赛乃姆》的音调热烈欢快，节奏鲜明活跃，受到广大群众的爱好。

在历史上，《赛乃姆》的产生和流传，应该比《木卡姆》还要早。

---

❶见《十二木卡姆》，1960年音乐出版社、民族出版社联合出版，本曲从其第51页起。

它一方面被《木卡姆》所吸收，成为其第一部分大拉克曼中的组成段落；另一方面，它仍以其独立形式，广泛流行于民间，结合着生产劳动，在各种节日中，对广大群众起着鼓舞的作用。表演《赛乃姆》，所用伴奏乐器，并无一定，有什么就用什么；一般常用的乐器，有都塔尔、弹布尔、热瓦甫、艾捷克、沙塔尔、洋琴、笛子、锁呐、皮皮、手鼓、它石等。

关于维吾尔族的古代音乐，现在收集到的已有不少；如各地的《木卡姆》约有四十几套，各地的《赛乃姆》约有八套；另外还有古典歌曲十二套。已出版的仅是《木卡姆》中的十二套。整理出版工作，尚待继续进行。

深厚的传统音乐基础，正可以古为今用，经过改造，结合三大革命实践，成为"团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器"。今天，维吾尔族的音乐，正在起着这样的作用。这是极为可喜的事。

【囊玛】《囊玛》是藏族的一种古典歌舞，在西藏的拉萨、日喀则和江孜等城市里颇为流行。

《囊玛》是藏语的译音，原义为里面或屋里。据说，达赖喇嘛居住的内室，藏语就叫"囊玛康"；《囊玛》就是因为它常在"囊玛康"演出而得名。

《囊玛》的来源和发展情形，大约是如此。五世达赖时期(1617—1682)，拉达克山区曾派了一个歌舞队来拉萨，为五世达赖演出；五世达赖派人向他们学习，成立了拉萨自己的歌舞队。这些歌舞队所演出的，是几种民间音乐和舞蹈。《囊玛》就是这样在民间歌舞的基础上开始兴起，并且在都市地区逐渐发展起来。

《囊玛》在发展的初期，偏重歌唱。六世达赖仓洋甲错(1683—

1706)是个诗人❶。他所作的《仓洋甲错情诗》突破了宗教的束缚，得到人们的爱好，有不少被配上了曲调，用作歌词，成为《囊玛》的构成部分。

八世达赖时期(1758—1804)，贵族登者班爵从内地学到了不少汉族的音乐，将扬琴、笛、二胡、京胡等汉族乐器从内地带到西藏，丰富了《囊玛》的乐队。可能是从这时候起，《囊玛》中舞的部分，有了较大的发展。

《囊玛》的内容，从歌词来看，有些可以说，是"多少带有民主性和革命性的东西"。如《囊拉穹色》的歌词大意：

"天堂上，不见得就快乐，
不然，那些活佛们，为什么不及早升天呢？
地狱里，不见得就痛苦。
不然，那些贵族们，为什么都还是要死去呢？"

喇嘛教捏造"天堂快乐"之说，以麻痹人民，捏造"地狱痛苦"之说，以恐吓人民，企图借以维护封建神权统治。作者却用嘲笑、蔑视的口吻，借此对"活佛们"、"贵族们"进行尖刻的讽刺，表示了他反抗的态度。

又如：在《阿都惹马》的歌词中，一位被压迫的善良作者，写出了"西藏没有王法呀！我要牢牢记下"等歌句，表达了自己对官府和贵族老爷们的刻骨仇恨。但是在《囊玛》中间，表达这类内容的作品是不多的。大多数作品是反映爱情生活的；还有不少是吹捧喇嘛官员等等非常消极的作品。在舞蹈中，也夹杂着不少作揖、敬礼等不健康的动作。《囊玛》的音乐和舞蹈，虽然主要来自民间，但

❶仓洋甲错在他十五岁被立为达赖喇嘛之前，曾经历一段民间生活；他留下的诗歌，有一定的反封建、反宗教倾向。所以，他为封建的、宗教的腐朽制度所不容；他二十五岁时，便被统治集团执献京师，暴亡于途中。

由于它长期为喇嘛、贵族们演出，受剥削阶级的影响很深。我们在对这种历史遗产学习、借鉴的同时，不能不首先进行分析批判。

在结构上，《囊玛》一般是由三部分组成：第一部分是引子，由器乐演奏，起准备作用；第二部分是歌曲，比较柔美抒情；第三部分是舞曲，一般只舞不唱，有器乐伴奏，情调活跃、奔放，形成高潮。曲例 56《聚集在一起》(《宗巴囊松》)❶。但也有一些例外情形：有的在第三部分舞曲之后，又接唱了歌曲，然后结束；有的在舞曲部分中，偶然插入一两句歌声。

囊玛的伴奏乐器，从前有严格的限制，必须有笛、六弦琴、扬琴、特琴、京胡、根卡和串铃等七种乐器。

关于兄弟民族的歌舞音乐，至今所知不多，虽有一些片断的文字介绍，还远远不能反映实际情形。结合各民族的历史发展，进一步作更普遍、更深入的调查和研究，提高我们的认识，使丰富多采的兄弟民族歌舞艺术，在三大革命实践中发挥更大的作用，仍是放在全国文艺工作者面前的重要任务之一。

❶见《西藏古典歌舞——囊玛》，中国音乐研究所编，1960年音乐出版社出版。本曲从其第 62 页起。

第三十二章　明、清戏曲的发展——南北曲

【《杂剧》和《南戏》】　宋、元时代，北方有《杂剧》，南方有《南戏》，杂剧由七声音阶的北方民间曲调——北曲构成，《南戏》由五声音阶的南方民间曲调——南曲构成。两者的区分，起初是比较明确的。但到了元朝中期，《南戏》得到较大发展的时候，《南戏》作者渐渐把北曲用入南戏中间。有三种情形：一是在一套中穿插一两个北曲曲牌，如《琵琶记·坠马》出中用北曲《叨叨令》，《陈情》出中用北曲《点绛唇》、《混江龙》等；二是用"南北合套"形式，将北曲曲牌与南曲曲牌依次相间，联成一套，如《拜月亭》中之《媬奏》出；三是在全剧多套南曲之间，夹用整套的北曲，如《拜月亭》中之《神获》出。从南北各自孤立到南北逐渐合流，这在戏曲艺术的发展上，可以说，是跨进了一大步。这种倾向，在《南戏》方面，出现得特别早，也表现得特别明显。

【《传奇》和《杂剧》】　明人大都称《南戏》为《传奇》，并将元人《南戏》，如《拜月亭》、《琵琶记》等列入《传奇》一类❶。从明代开始，戏剧分为《传奇》和《杂剧》两大类；两类之间，《杂剧》渐形衰落，《传奇》则得到更大发展，在长时期间，成为全国流行的主要剧种。明

❶明吕天成《曲品》称《拜月》、《琵琶》等为"旧《传奇》"。清高奕《新传奇品》将《幽闺》、《琵琶》等列入"附录：古人《传奇》总目"。清无名氏《传奇汇考标目》也包括《琵琶》和《拜月亭》。清《文丰宜曲目新编》分《杂剧》、《传奇》二类，将《琵琶》列入"明人《传奇》"。

吕天成《曲品》自序(1610)云:

> “金、元创名《杂剧》，国初演作《传奇》。《杂剧》北音，《传奇》南调。《杂剧》折唯四，唱止一人;《传奇》折数多，唱必匀派。《杂剧》但摭一事颠末，其境促;《传奇》备述一人始终，其味长。无《杂剧》则孰开《传奇》之门;非《传奇》则未畅《杂剧》之趣也。《传奇》既盛，《杂剧》寝衰;北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。”

吕天成不知《传奇》由宋元《南戏》发展而来，而把它视为由《杂剧》发展而来，这是不对的。但文中概括地比较了《杂剧》和《传奇》在音乐上和结构上的基本特点，明确地指出了《传奇》这一名称出现的时代，清楚地说出了《传奇》和《杂剧》在当时的盛衰情形，则都是对的。

清姚燮(1805—1864)在所著的《今乐考证》中把前后戏剧分为《杂剧》和《院本》两类。他称《传奇》为《院本》，这是比较个别的例子。

【南北曲合流的趋势】 南北曲合流的趋势，在以南曲为主体的《传奇》方面，早在元代，已经开始，到明、清时代，更有进一步的发展，表现在同一剧本所用的北曲部分愈加增多。如明汤显祖的《牡丹亭》中，有《牝贼》、《围释》、《硬拷》等出为南北合套，有《虏谍》、《冥判》等出为整套北曲，清洪升的《长生殿》中，有《絮阁》、《惊变》、《骂贼》、《神诉》等出为南北合套，有《疑谶》、《合围》、《迎像》、《刺逆》、《觅魂》、《侦报》、《弹词》等出为整套北曲，另在主要引用南曲的《鹊桥》出中也穿插进了北曲曲牌《浪淘沙》。在从北曲为主体的《杂剧》方面，到了明代，或多或少也开始吸收南曲因素，后来到了清代，仍有同样的情形。如明朱有燉的《神仙会》中，第一、第二、第三折，都由末角唱北曲，旦角唱南曲;明徐渭的《雌木兰》和《女状元》中，打破《杂剧》套式成规，将南北曲自由运用;明汪道昆的《五

湖游》为南北合套，其《高唐梦》、《远山戏》和《洛水悲》，所用都是南曲；清舒位《修箫谱》中的《拥髻》、《访星》等折，也是由南曲联成。

【《杂剧》之衰落】 明、清《杂剧》至今虽有不少剧本存在，并不能说明其为兴盛。因为剧本多，只能说明其可供阅读，并不能说明其作为戏曲，曾起过什么作用。乐谱的存在与否，倒比较更能说明一些问题。因为今天没有乐谱，只能由于三种原因之一：一是原来只有剧本，只是一个案头文学作品，从未经过演出，未曾有过乐谱；二是原来在短时期间虽曾经有过乐谱，但没有得到广大劳动群众的重视，他们保存文化的无限力量，对它们没有起出作用；三是由于意外事故，乐谱遭到散失。除了最后一种原因可视为特例以外，其余前两种原因都是由《杂剧》本身趋向衰落的内因造成。

试将明、清《杂剧》乐谱的存在情形与元代《杂剧》乐谱的存在情形作一比较。前文说过，元代《杂剧》，今天存有乐谱者，约有全折 62 折，另曲 260 曲。明、清《杂剧》如何？我们还没有做过详细的研究，只能就我们所知，作一个约略的估计。我们发现，明、清《杂剧》，至今存有乐谱者，只有四个全折，它们是：

明徐　渭(1521—1593)《四声猿》中的《骂曹》折；

明王　衡(1560—1609)《郁轮袍》中的《假伶》折；

清尤　侗(1618—1704)《钧天乐》中的《诉庙》折；

清杨潮观(1712—1791)《吟风阁》剧中的《罢宴》折；

从乐谱存在很少的情形看来，可以说，《杂剧》到了清代前期，早已濒临于灭绝的境地。

因为戏曲音乐的发展与民间各种声腔的兴起和发展，有着密切的关系，我们在讨论明、清《传奇》音乐之前，必须先谈一谈当时民间声腔的发展情形。

【民间声腔】 多种民间声腔，是由不同地区的劳动人民，结合

了他们对某些民间音乐作品的表达，而创造出来的各具特殊风格的多种歌唱方法。它们是结合着对民歌小曲、说唱等多种多样民间声乐作品的表达，经由劳动群众长期集体的创造而形成。它们的被注意、被明确认识，虽然往往要到它们在戏曲音乐中发挥了相当作用之后，在文献中，它们虽然往往和剧种同时被提出来，我们却不能因此而忽略其前劳动人民长期的创造，而把声腔与剧种合为一体。

声腔是在不断衍变中存在的。一方面，它们带有地域性，特殊性，可依地域区分，可依不同的表达形式区分；另一方面，在发展过程中，它们又相互影响，相交流和排斥，形成更多新的声腔。南北交流，异源同化，并存争胜，继往开来。声腔相互之间，相异相因，其极为复杂的关系，贯串在几百年来戏曲音乐发展过程中。声腔和剧种，既有联系，又有区别；唱法和作品，既难分割，又非一事。我们将看到，声腔是如何演变的，剧种是如何产生的，声腔和剧种的发展，是如何相互依存，同时并进的。

【宋、元、明时期声腔之发展】　为了便于说明声腔发展与剧种发展的关系起见，我们拟将自宋以来声腔的发展，分成两个阶段叙述。前一阶段，由宋至明，《传奇》音乐独主剧坛，由发生发展直至基本定型并且扩大内容，兼收《杂剧》，改名《昆曲》；后一阶段由明至清，一方面以《昆曲》闻名的《杂剧》和《传奇》音乐由盛而衰，另一方面，很多其他剧种，相继兴起，造成后来更加繁荣的局面。这两个阶段，虽各自有其不同内容，然并非各自孤立，截然分开；实际上在前一阶段中已酝酿着后一阶段，在后一阶段中还贯穿着前一阶段的延续与发展，前后之间，有着千丝万缕的联系。明代跨于前后两个阶段之间，正是由于它居于承前启后的明显地位。

前一阶段的主要声腔，有《海盐腔》、《弋阳腔》、《余姚腔》和

《昆山腔》。它们都是南曲的声腔；和它们结合的剧种，主要是《传奇》。

这些声腔之开始被注意、被提出，要到明代中叶，《昆山腔》已经盛行之时。前三种声腔，是随着《昆山腔》而被附带提出的。在封建时代，劳动人民创造的声腔，得不到足够的重视，被提出之时期既晚，著述者又都一知半解，叙述得比较粗疏，即使有一些线索可寻，总不容易达到理想的明确程度。

情形大致是如此。

《海盐腔》产生于浙江海盐，宋时已有❶，元时也很流行❷，即使到了明代中叶，《昆山腔》盛行之时，它还有着相当的势力❸，它不但流行于浙江❹，而且也流行于江西❺，与汤显祖《四梦传奇》的演出有关，它的音乐情调，是偏于“静好”“婉娈”的❸❺，它的歌唱和说白，是用官话的❻。

弋阳腔产生于江西，在明代，它已流行于北京、南京、安徽、湖

---

❶明李日华(1565—1635)《紫桃轩杂缀》:“张镃(宋代人，卒 1153)……尝来吾郡海盐，作园亭自恣，令歌儿衍曲，务为新声，所谓《海盐腔》也。” ❷清李调元《剧话》:“《乐郊私语》(元姚寿桐作):海盐少年多善歌，盖出于澉浦杨氏。其先人康惠公梓与贯云石(1286—1324)友善，得其乐府之传。……家僮千指，皆善南北歌调，海盐遂以擅歌名浙西。今俗所传《海盐腔》者，实法于贯酸斋，源流远矣。” ❸明嘉靖时人何良俊《曲论》:近世多尚海盐南曲。士大夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。”明王骥德《曲律》(有 1610 自序):“旧凡唱南曲者，皆曰《海盐》。今《海盐》不振，而曰《昆山》。” ❹明徐渭(1521—1593)《南词叙录》:“今唱家称《弋阳腔》则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称《余姚腔》者，出于会稽、常、润、池、太、扬、徐用之；称《海盐腔》者，嘉、湖、温、台用之。唯《昆山腔》止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。” ❺明汤显祖(1550—1617)《宜黄县戏神清源师庙记》:“此道有南北。南则《昆山》之次为《海盐》，吴、浙音也。其体尚静好，以拍为之节。江以西《弋阳》，其节以鼓，其调諠。至嘉靖而《弋阳》之调绝，变为《乐平》，为徽《青阳》。我宜黄谭大司马纶(卒 1577)闻而恶之。自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为《海盐》声。大司马死二十余年矣，食其技者殆千余人。” ❻明顾启元(1565—1628)《客座曲话》:“……大会则南戏。其始止二腔:一为《弋阳》，一为《海盐》。《弋阳》则错乡语，四方士客喜阅之；《海盐》多官语，两京人用之。”

南、福建、广东、广西、贵州、云南等地❹❼。若明初它已流传到云南、贵州等边远地区❼，则它的出现，不会迟于元代。«弋阳腔»伴奏用击乐器，声音比较强烈❺❷；它虽用曲牌体，但形式灵活，音乐上易于处理，便于与各地方言相结合❸。在句法和用字上，不受曲牌的限制，其音调比较流利明快❹，也比较朴直易学❺。它的节奏极为自由，常用"滚唱"的方法，就是在歌词之间，插进一些通俗的词句配上一些接近口语、容易听懂的唱腔，用流水板唱出来❻❼。弋阳腔在唱法上有一人独唱到底的❼；也有句末加进帮腔由众人合唱的，后者是后来«弋阳腔»的普遍形式❽。弋阳腔的音乐情调偏于热烈奔放，江西人汤显祖说"其调喧"，喧是热闹的意思。«弋阳腔»所以受到广大群众的欢迎，传播如此之广，影响如此之大，同它上述的许多优点或特点不能分开。«弋阳腔»传播既广，不同地区，给它以不同称呼，它就有«弋腔»、«秧腔»、«高腔»、«京腔»、«清戏»、«调腔»、«乱弹»、«下江调»等多种名称❾。在后来戏曲的发展中，

---

❶魏良辅«南词引正»(1547叙)："自徽州、江西、福建俱作«弋阳腔»，永乐间(1403—1424)，云、贵二省皆作之，会唱者颇入耳。" ❷清昭梿«啸亭杂录»(有1880序)："唯«弋腔»不知起于何时。其铙钹喧阗，唱口嚣杂，实难供雅人之耳目。" ❸明凌濛初(1580—1644)«谭曲杂劄»："江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔。"明顾启元(1565—1628)«客座曲话»："«弋阳»则错乡语，四方士客喜阅之。" ❹清李渔(1611—1679)«闲情偶寄»："«弋阳»、«四平»等腔、字多声少，一泄而尽。"作者对«弋阳腔»取反对的态度，是不对的，但我们从他所说，反可看出«弋阳腔»干脆流利的长处。❺清徐珂«曲牌»："«弋阳梆子秧腔戏»……其调平板易学，首尾一律，……一笛横吹，习一二日便可上口。" ❻明王骥德«曲律»："今至«弋阳»、«太平»之衮唱，而谓之流水板，此又拍板之一大厄也。" ❼清刘廷机«在园曲志»："旧«弋阳腔»，乃一人自行歌唱，原不用众帮合；但较之«昆腔»，则多带白作曲，以口滚唱为佳；而每段尾声，仍自收结，不似今之后台众和，作哟哟啰啰之声也。西江«弋阳腔»、«海盐浙腔»犹存古风，他处绝无矣。" ❽清李渔«闲情偶寄»讲到"«弋阳»、«四平»等腔，说"又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。" ❾清李调元«剧话»(约作于1775年)："«弋腔»，即今«高腔»，所唱皆南北曲。又谓«秧腔»，'秧'即'弋'之转声。京谓«京腔»，粤俗谓之«高腔»，楚蜀之间谓之«清戏»。"清姚华(1876—1930)«菉猗室曲话»："康熙中(1662—1722)茂

«弋阳腔»将起出极大的作用。

«余姚腔»在明代曾流行于江苏、安徽一带❶。

«昆山腔»，简称«昆腔»。它最初形成于元代，因当时善唱南曲的顾坚居于昆山附近而得名❷。后来明嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）年间，曾在昆山、太仓一带活动的江西人魏良辅又在南曲的唱法上作了进一步的加工。从此«昆山腔»的地位，就更加突出，在四种南曲声腔的争胜中间，它超过了其前久已流行的«海盐»、«弋阳»、«余姚»等三腔，而取得了最有影响的地位。它经过了魏氏的加工以后，不久就在江浙两省广泛流行开来。因魏氏在南曲的唱法上，有杰出的成就，所以后人讲到昆腔，往往提到魏氏，甚至不再提起元代的顾坚，而竟以魏氏为«昆腔»的唯一创始人了❸。

【魏良辅«昆山腔»的特点】 魏良辅瞽目，是兼做医生的❹。明沈宠绥«度曲须知»说，魏良辅："所度曲，……采于传奇，则有'拜星月'、'花阴夜静'等词。"按"拜星月"和"花阴夜静"是旦角所唱的剧词❺。又明张大复(1554—1630)«梅花草堂笔谈»说："魏良辅……

苑王端生〔正详〕、平江卢南浦〔鸣銮〕梁溪施均衡〔铨〕，荆溪储君用〔国珍〕纂«京调谱»，意在正词隐之失，实为«弋腔谱»也。……名曰«新定十二律京腔谱»。按卢序，«弋昆»并行，«弋»实行于未有«昆腔»之先。"明张岱«陶庵梦忆»："朱楚生，女戏耳，«调腔»戏耳。"清姚燮«今乐考证»："越东人呼«弋阳腔»为«调腔»。"清张际亮（1799—1843）«金台残泪记»："«乱弹»即«弋阳腔»，南方又谓之«下江调»。" ❶明徐渭«南词叙录»，见前注。 ❷明魏良辅«南词引证»："元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡召不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有«陶真野集»一卷，«风月散人乐府»八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有«昆山腔»之称。" ❸明王骥德«曲律»(有1610自序)："«昆山»之派，以太仓魏良辅为祖。今则苏州而太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同。" ❹明许宇编«词林逸响»附印«曲律»前小序："……魏良辅，昆山州人，瞽而慧，以师旷自期。"明李开元（1501—1568）«词谑»："魏良辅兼能医。" ❺明沈宠绥«度曲须知»讲到魏良辅，说："所度曲，……采于传奇，则有'拜星月'、'花阴夜静'等词。"按"拜星（或作新）月"是«拜月亭»«拜月»（«双拜»）出中«二郎神慢»曲的首句，此曲系扮蒋瑞兰的旦角所唱；"花阴夜静礼碧空"是«西厢记»«听琴»出中有时用以代首曲«梁州序»的«雁过声»曲（参看明许宇«词林逸响»雪卷第四十三页）首句，系扮崔莺莺的旦角所唱。

能谐声律，转音若丝。”“转音若丝”，正是旧时《昆曲》旦角唱法的特点。可见魏氏善长表达的角色是旦角。作为旦角，他在腔调上的加工，当是偏于柔媚宛转的。沈氏《度曲须知》讲到魏氏《昆腔》的特点，说：“我吴自魏良辅为《昆腔》之祖，而南词之布调收音，既经创辟，所谓水磨腔、冷板曲，数十年来，遐迩逊为独步”；又说他“调用水磨，拍捱冷板”。据沈氏之说，可以看出，魏氏在南曲唱法上的加工，大约涉及以下三方面：一、布调收音。布调是要求行腔的高低起伏符合于平、上、去、入的字调。这就是魏氏在他自己所著《曲律》中所说的“五音以四声为主，……平、上、去、入，逐一考究，务得中正。”“收音”就是今天所说的“咬字”，就是把字的声母、韵母正确地歌唱出来，实际应包括魏氏自己在《曲律》中所提到的“吐字”、“过腔”和“收音”三个层次。二、“水磨腔”，是在原有曲调的基础上作细腻的处理。三、“冷板曲”，是把拍子放慢。拍子一慢，就减少了热烈的气氛，增加了冷清的感觉，所以叫做“冷板”；拍子慢，就是时值拖延，所以叫做“拍捱冷板”——“捱”是拖延的意思。冷板曲普遍存在于当时的戏曲中间，有人以为‘冷板曲’即系‘清唱’，”❶把它片面化，这是不对的。明顾启元(1565—1628)《客座曲话》说：“今又有《昆腔》，较《海盐》又为清柔而婉折；一字之长，延至数息”，就是指这种“冷板曲”而言。传谱南曲中最慢的曲调，是加“赠板”的曲调。它们就是“冷板曲”的实例。加赠板的方法，只适用于南曲；可以说，它是与南曲的表现情调分不开的。

实际上上述三方面，都不是魏氏一人首创，都是其前已有的经验，是无数无名艺人不断创造、累积起来的经验；在继承和发展的漫长过程中间，魏氏不过是无数艺人中较为杰出的一员而已。魏氏所说的“布调收音”，就是其前元芝庵《唱论》中所说的“依腔”、

❶周贻白《中国戏剧史长篇》(1960)313页。

"字真"。南曲的表现情调,有"流丽"、"宛转"、"绸缪"的特点,这由来已久,早在魏氏之前,早已有人讲过❶。在长于表现这种情调的时候,就是已经能运用细腻的"水磨腔"和舒缓的"冷板曲"的时候。魏氏称"水磨腔"为"磨调"。他在《曲律》中讲到"磨调"的时候,从其语气,可以看出,他是在讲当时已得到公认的已有事实,而毫没有以"磨调"首创者自居的意思。有些古代文人,在思想方法上有着缺陷,往往忽视集体力量,容易过度地吹捧个人;又往往容易以点当面,以特殊当一般,以一人一时所见为全面。这不足为怪。若我们在引用这些材料的时候,能根据实践,对之作一番比较鉴别工夫,就不至于盲目地完全跟着他们走了。

【魏良辅是不是作曲家?】 欧阳予倩曾说,"魏良辅是一个杰出的作曲者。"❷这种说法,有着一定的道理。我国历史上曾有过无数优秀的作曲者,魏氏不过其中之一。又就已有曲调进行加工改编,在我国历史上,也是极为重要的作曲方法之一;的确有不少极为优秀的作品,曾是从这种加工改编的作曲方法中涌现出来。魏氏的作曲,也就是这种加工改编。明徐渭《南词叙录》说,《昆山腔》"如宋之嘌唱,即旧声而加泛艳者也。"说"即旧声",就是说根据旧有曲调。明余怀(生1616)《寄畅园闻歌记》❸说:"南曲盖始于昆山魏良辅云。……当是时,南曲率平直无意致,良辅为转喉押调,度为新声;疾徐高下之数,一依本宫;取字唇齿间;跌换巧掇,恒以深邈助其凄泪。"说"疾徐高下之数,一依本宫"就是说在节奏和旋律方面,完全是以旧有曲调为依据。同时,余怀又告诉我们,魏氏所取作依据的旧有曲调,原来是比较朴素的,经魏氏加工之后,它们的表现力,就大大的加强了。清刘廷机在他的《在园曲志》中也说:"明

❶引文见下文"论南北曲的比较"一段。 ❷见欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑》序言(1954)。 ❸此文见清张潮编《虞初新志》。

《昆山》魏良辅能喉转音声，始变弋阳、海盐故调为《昆山腔》。”“变故调”就是改变旧有曲调。从这里又可以看出，这些朴素的旧有曲调，在未“变”成《昆山腔》以前，原来是用《弋阳》和《海盐》二腔唱的。明顾启元《客座曲话》讲到明初“公侯与缙绅及富家”在宴会请客时所用南戏，说“其始止二腔：一为《弋阳》，一为《海盐》。”可见这两种声腔，是在未有《昆腔》之前，早已长期流行，而且很有影响，不是《余姚腔》所能比拟。在四种声腔之中，有关《余姚腔》的记载特别的少，看来并不是偶然的。另外关于魏良辅是怎样的作曲家的问题，还可联系了具体的作品来分析。《浣纱记》的歌词作者梁辰鱼，曾跟魏良辅学过《昆山腔》❶，并曾将他所作的《浣纱记》剧本交给魏氏❷。若魏氏的作曲不是加工改编，而是完全的创新，则《浣纱记》中应该有大量的新的曲牌出现。但实际情形，却不是如此简单。在《浣纱记》用到的180个曲牌中，约有三分之二（117个）已早见于其前的《幽闺记》和《琵琶记》；若除掉其中夹用的若干北曲曲牌不计，若取更多先于《浣纱记》出现的早期传奇本子进行更广泛的比较，一定更能看出，《浣纱记》所用，绝大多数是在魏氏《昆腔》唱法形成以前早已存在的传统曲牌。也就是说，即使对于《浣纱记》，魏良辅也并没有为之新创作多少曲牌，他和别的艺人一样，也是就已有曲牌，进行了加工改编。关于改编方法进行创作的问题，下文将另行说明。

【广义的“《昆腔》”或“《昆曲》”】　如上文所述，《昆腔》本来是南曲声腔或南曲唱法之一种，好象是与北曲无关。但事实上，宋代的《南戏》中，已兼收了一些北曲曲牌，发展到明代时期，就演唱来说，南、北曲更加难于截然分开了。同一艺人常能兼唱南、北曲。

---

❶明张大复《梅花草堂曲谈》：“魏良辅，别号尚泉，居太仓南关，能谐声律。……梁伯龙起而效之。”　❷清刘廷玑《在园曲志》：“梁伯龙填《浣纱记》付之。”

以善唱南曲著名的魏良辅，也曾学唱过北曲❶；以善唱北曲著名的顿仁，也能唱南曲《琵琶记》❷。而且，一本传奇中常常含有多少北曲套曲、南北合套和北曲曲牌；所以同一艺人就必须兼能歌唱南、北曲，否则他就完成不了演唱传奇的任务。于是《昆腔》就又有了《昆曲》的名称，《昆腔》或《昆曲》就渐渐成为兼唱南、北曲的一个剧种的名称；它非但包括了兼含北曲成分的，但主要由南曲的基础上发展出来的《传奇》音乐，而且也包括了纯粹属于北曲体系的元、明、清三代的《杂剧》音乐。

【南北曲的比较】 试从表现情调、音阶形式、板眼形式、字的唱法和伴奏乐器等五个方面，将南北曲作一比较；同时看一看前人所论是否符合实际。

【表现情调】 在表现情调上，南北曲各有不同。在魏良辅之前，早已有人注意到其间的差异。明王骥德《曲律》(有 1610 序)引康海(字德涵，1475—1540)的话，说："以声而论，则关中康德涵所谓南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴实。唯朴实，故声有矩度而难借，唯流丽，故唱得宛转而易调。"清焦循(1763—1820)《剧说》引明陆深(字子渊，1477—1544)《豁山余话》的话，说："胡致堂所谓'绮罗香译之态，绸缪宛转之度'，正今日之南词也；'登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘垢之表'者，近于今日之北词也。"与魏良辅同时，讲到南北曲差异的，有好几处。徐谓(1521—1593)在《南词叙录》中说："听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人善于鼓怒也❸；……南曲则纡徐绵

---

❶明余怀《寄畅园闻歌记》："良辅初习北曲，……。" ❷明何良俊《曲论》："余令老顿教《伯喈》一二曲。渠云：《伯喈》曲某都唱得。"按《伯喈》指《琵琶记》。 ❸徐谓是浙江山阴人。他歧视北方人为"胡人"，是错误的。对待过去封建文人这种用词不科学的现象，我们应取批判的态度。

眇、流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也。……”明王世贞(1526—1590)在《曲藻》序中说:“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远”。又他在《曲藻》本文中说:“凡曲:北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼。北则辞情多而声情少,南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板;北气易粗，南气易弱。”魏良辅在《曲律》中除引用了上述王世贞的话，而略加改头换面以外，他自己又说:“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主。”明徐复祚(1560—1630)在《花当阁丛谈》中说:“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬;北曲宜将军铁板，歌‘大江东去’，故北曲硬挺直截。”明王骥德《曲律》自序(1610)云:“粤自北词变为南曲，易慷慨而风流,更雄劲而柔曼，所谓‘地气自北而南’，亦云‘人声繇健而顺’。”又他在《曲律》中“杂论第三十九上”说:“南北二调，天若限之。北之沉雄,南之柔婉，可画地而知也。北人工篇章，南人工字句。工篇章,故以气骨胜;工字句,故以色泽胜。”清人所论,大都转引前人之言。关于南北曲在情调上的差异,前后所论,尽管所用的形容词互有不同,但基本上是一致的。至于其所以不同,虽前人所论，并未涉及，但推其原因，当与生活环境的不同，有着一定的关系。

【音阶形式】 在音阶形式上,北曲用1、2、3、4、5、6、7七声,南曲只用到1、2、3、5、6五声。这种差异，贯串于所有南北曲牌的唱腔之中。这当与方言的差异有关。

【板眼形式】 在板眼形式上,依古代文人一般的看法说来,北曲为活板,句间加用衬字,比较自由,板数可多可少，增减移动，并无一定;南曲为死板,不能任意多用衬字,除散板曲牌,仅于每句之末下一底板外,所有其余曲牌，板数和下板地位都有一定，不能随意增减移动,如《河传序》应有三十二板,《桂板香》应有二十三板等

是。❶这里，可以引起疑问：在活板与死板之间，究竟活板好，还是死板好？南北曲牌，在戏剧中间的实际运用时，同一曲牌，常常需要经过一定程度的变化，用于描写和表达多种多样的情节和感情。这就要求有较大的变化幅度，在板式上，限制太死，显然是不利的。南曲初期在民间发展的时候，板式曾是比较自由的。明徐谓在反对规定南曲宫调的时候，也曾说出了初期南曲节奏不固定的情形❷。于是，我们就又要问：南曲死板，何时开始，是谁把南曲的板式，限制得如此死死的？回答说，这是明万历年间一位顽固保守的格律派吴江文人沈璟（1553—1610）所干的事。明会稽人王骥德所作的《曲律》卷二“论板眼第十一”中说：“词隐（即沈璟）于板眼，一以反古为事。……又言：‘古腔古板，必不可增损。’……其所点板《南词韵选》及《唱曲当知》、《南九宫谱》，皆古人程法所在，当谨遵守。”同书卷一“论调名第三”中讲到《南九宫谱》的来源，曾说：“南调载昆陵蒋维忠〔原注：名孝，嘉靖中进士〕《南九宫》、《十三调》词谱。今吴江词隐先生〔原注：姓沈，名璟，万历中进士〕又厘正而增益之者。南词旧有蒋氏《九宫》、《十三调》二谱：《九宫谱》有词，《十三调》无词。词隐于《九宫谱》参补新调，又并署平仄，考定讹谬，重刻以传。”综上所述，可知《南九宫谱》最初为蒋孝所编，蒋氏并未点板。今存蒋氏《南九宫谱》刊本，只有词，并不点板。到了沈璟改编《南九宫谱》，才点上了板。今天所传点板的谱，以沈璟改编的《南九宫谱》为最早。王骥德是曾应沈氏之托，为其《南九宫谱》写序的

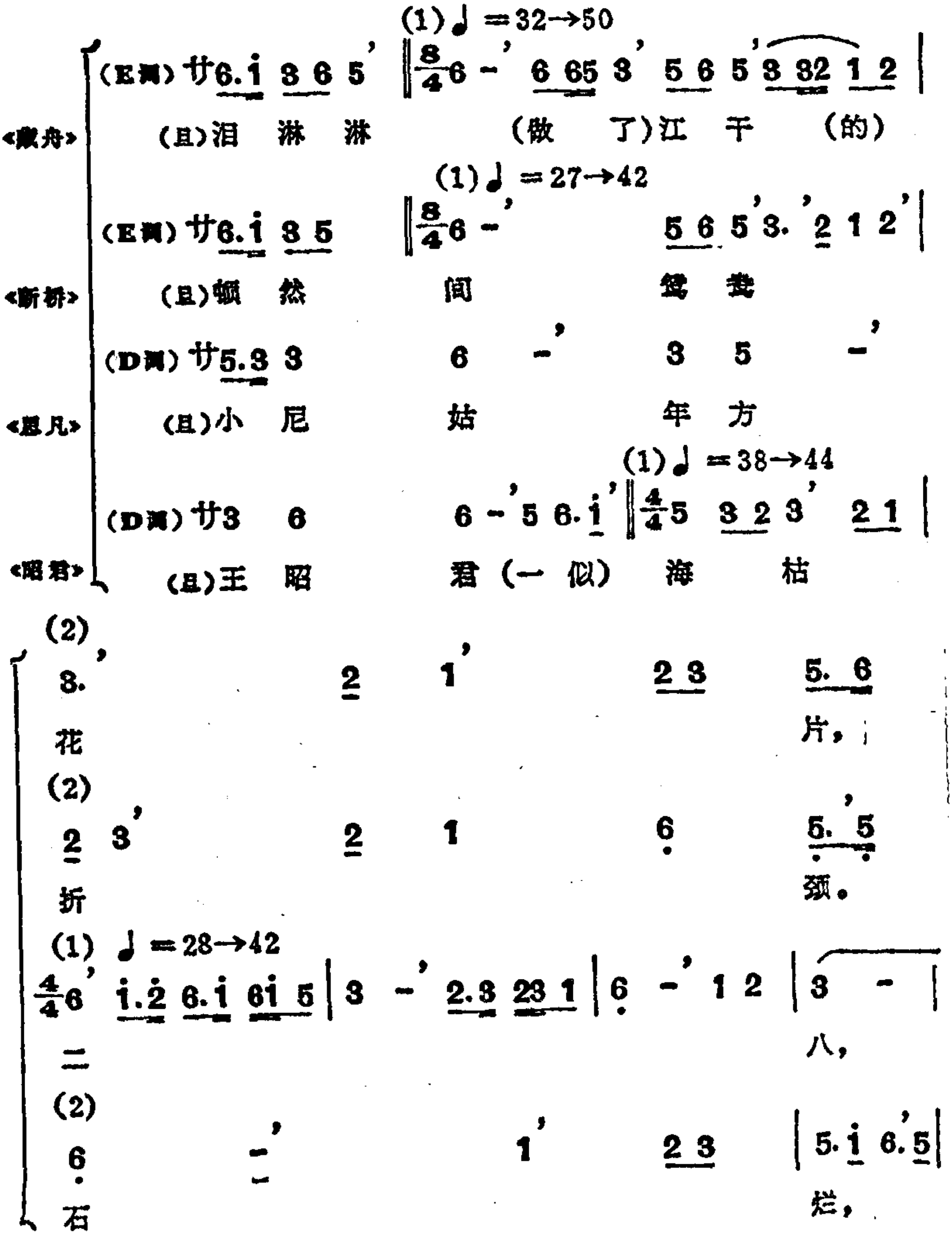
❶明沈宠绥《弦索辨讹》：“南曲板，自有蒋氏《九宫谱》后，迄今无改。唯弦索（指北曲）板，则添减不常，久未遵谱。”按蒋孝《南九宫谱》（有1549序）原未点板。其板是后来沈璟所点。沈宠绥所说当时南北曲死板活板的情形，是对的；但误认为，南曲的板是蒋孝所定是不对的。理由见下文。　❷明徐渭《南词叙录》：“永嘉《杂剧》兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。谚所谓‘随口令’者，即其技欤。”

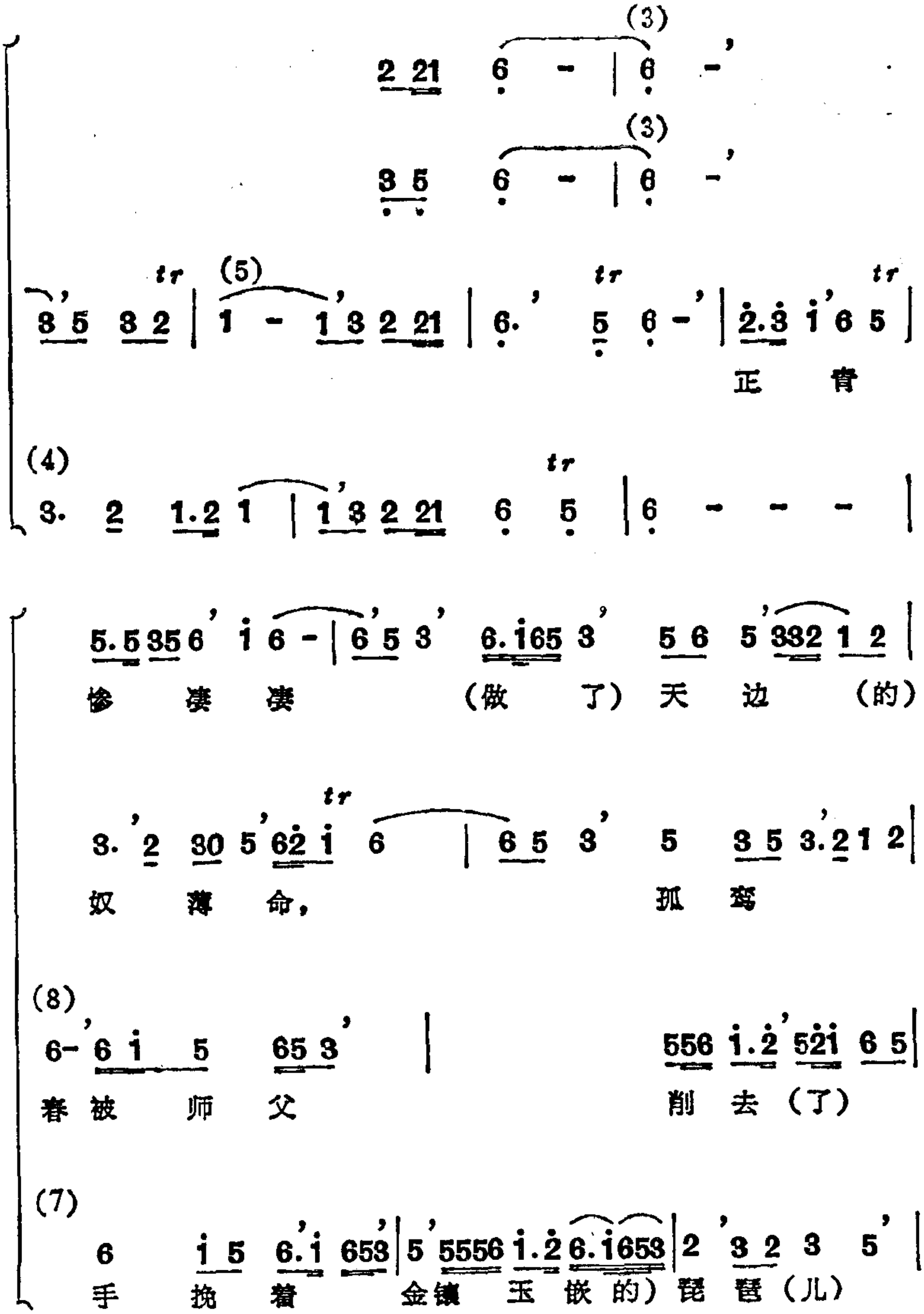
人。他亲眼目睹，所述当最可靠。沈璟在曲学上是复古派。复古派向来有两种情形：一是拾前人余唾，食古不化，陈陈相因；一是“自我作古”，造假古董，伪托古人。沈璟就是如此。他脱离当时民间南曲自由发展，在板式上“罕节奏”的实际，取一些已有的个别例子，定为样本，要求人们依样葫芦，使南曲走入“死板”的框框，不能更好发展。其为害于南曲，实在不小。

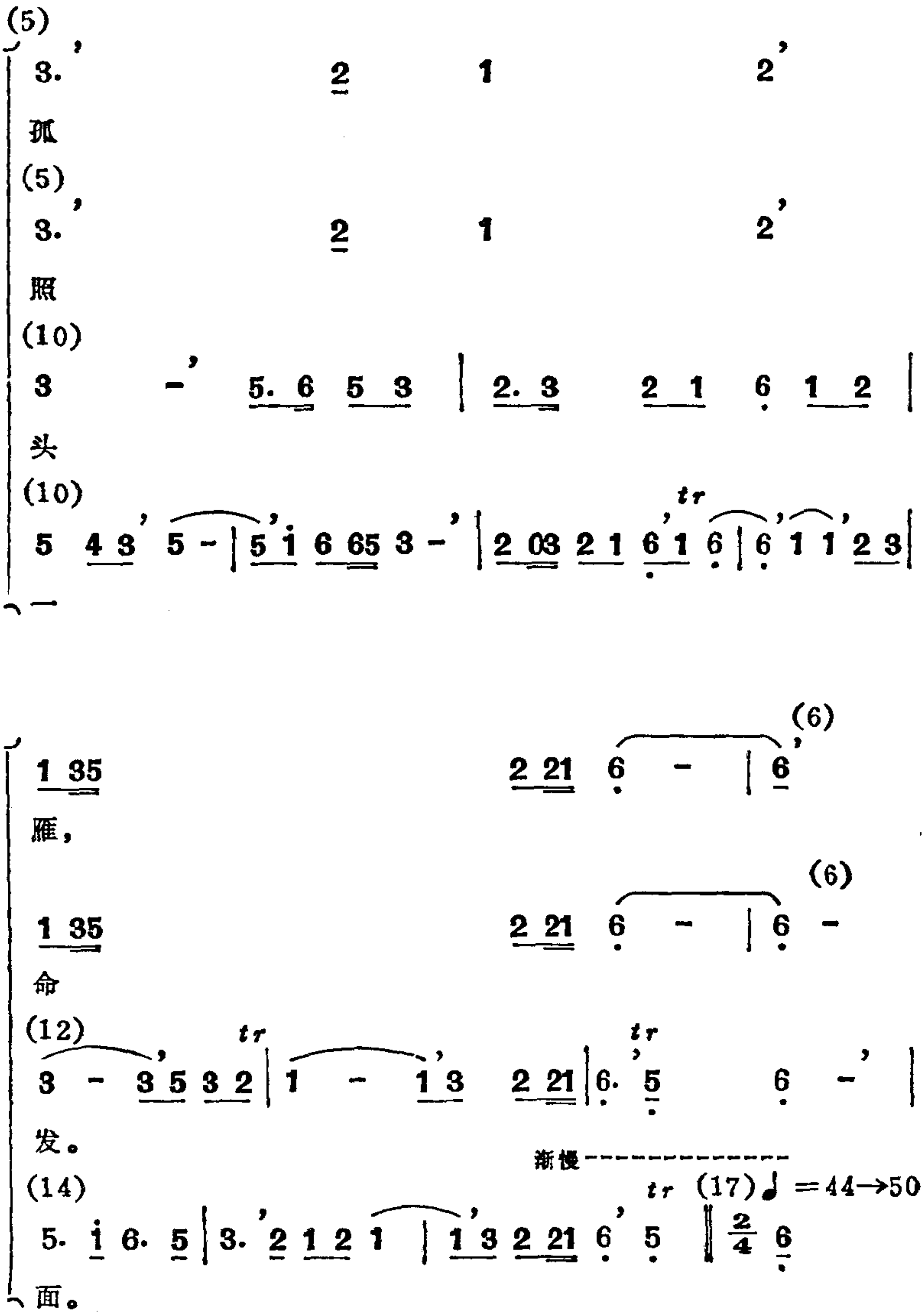
古代曲家一般所说的南曲，常仅限于由《海盐腔》中流传下来的许多曲牌。但南曲在《海盐腔》之外，还有别的三种腔，其中的《弋阳腔》，虽也是南曲，却特别以活板著称。《昆曲》的南曲中，除主要包含由《海盐腔》组成的剧曲以外，也包含着被称为《弦索调》、《吹腔》等的其他一些民间剧曲。在《弦索调》中经常用到属于《弋阳腔》的曲调。其中有些曲牌，与一般的南曲曲牌同名；歌词的形式，一方面与一般南曲中的同名曲牌基本上有着相同之处，另一方面，又因衬字的运用和滚唱的穿插非常自由，又与一般南曲中的同名曲牌，有着极大的差别。在音乐上，因《弋阳腔》与各地民间音乐广泛产生关系，它一个曲牌的音乐非但与一般南曲中同名曲牌的音乐毫无关系，而且，即使同是《弋阳腔》，取着同一曲牌名的几个曲调，它们彼此之间，在音乐上也没有多大关系。若说，一般南曲中同名曲牌的多体，常是同一曲调的加工改编，则在《弋阳腔》中，便不是如此；它们虽用同一曲牌名称，却板式不同，旋律不同，几乎是许多互不相同的创新作品。举《山坡羊》曲牌为例(曲例57，《山坡羊》四曲之比较)。

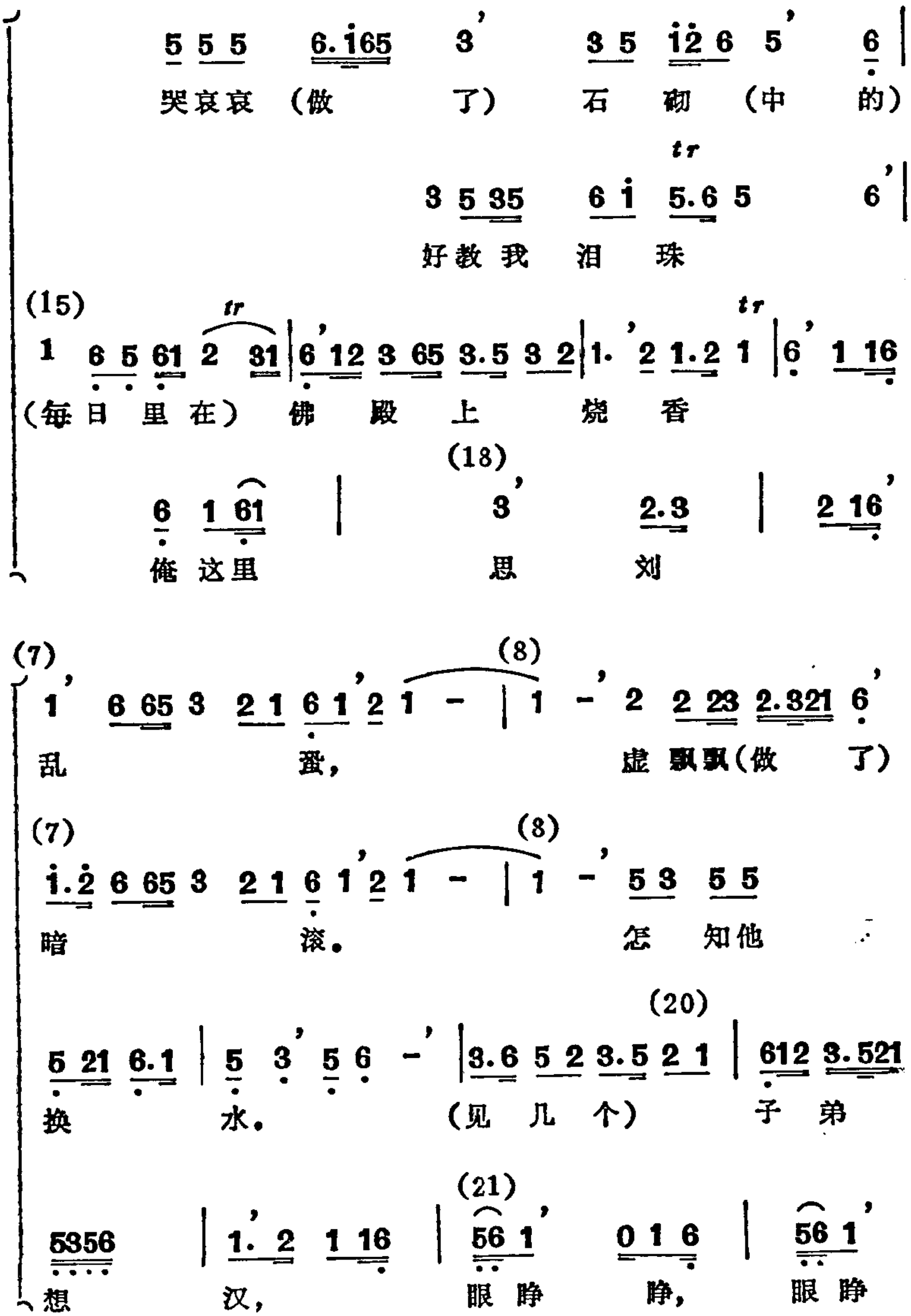
曲例57

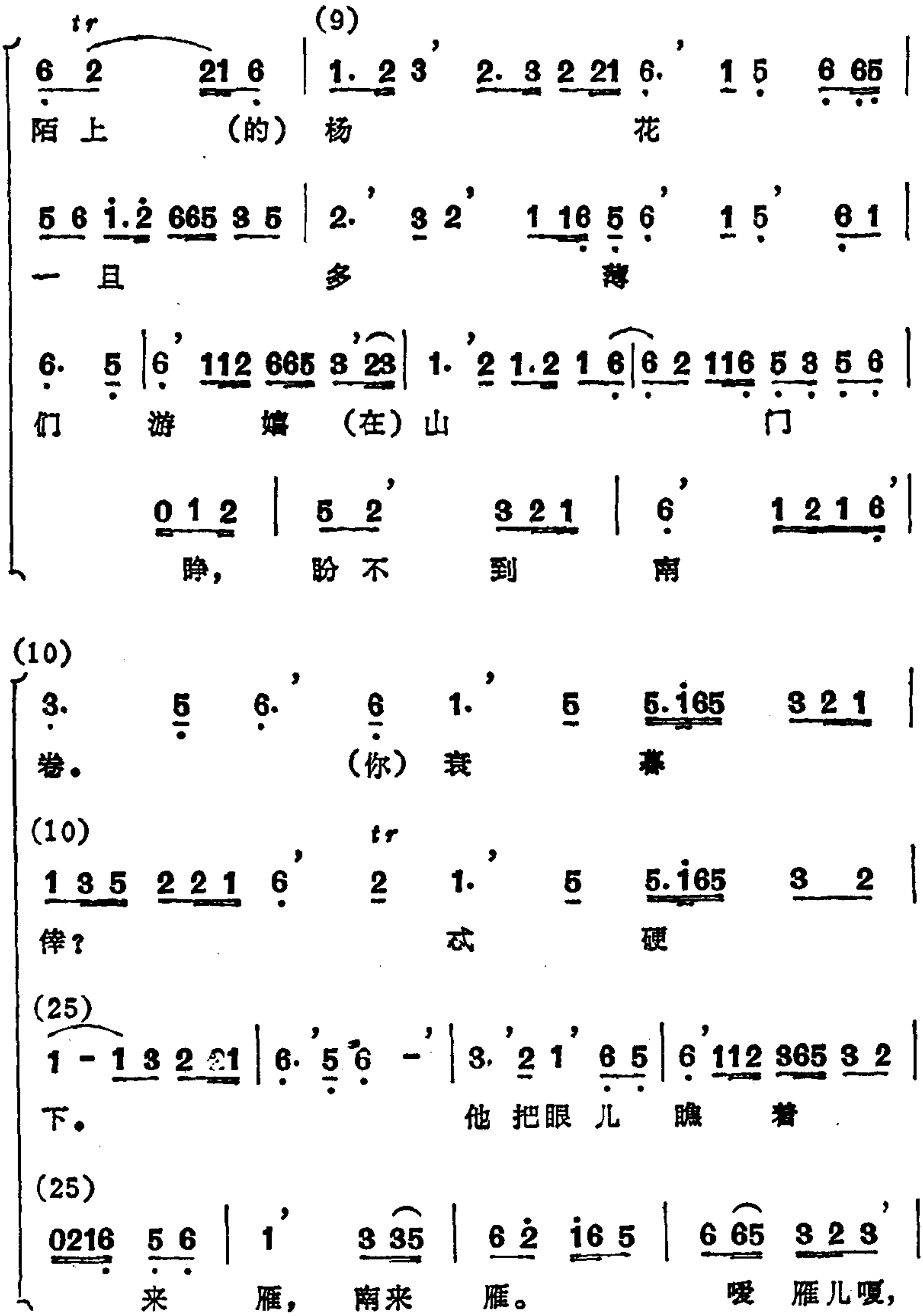
《山坡羊》四曲之比较

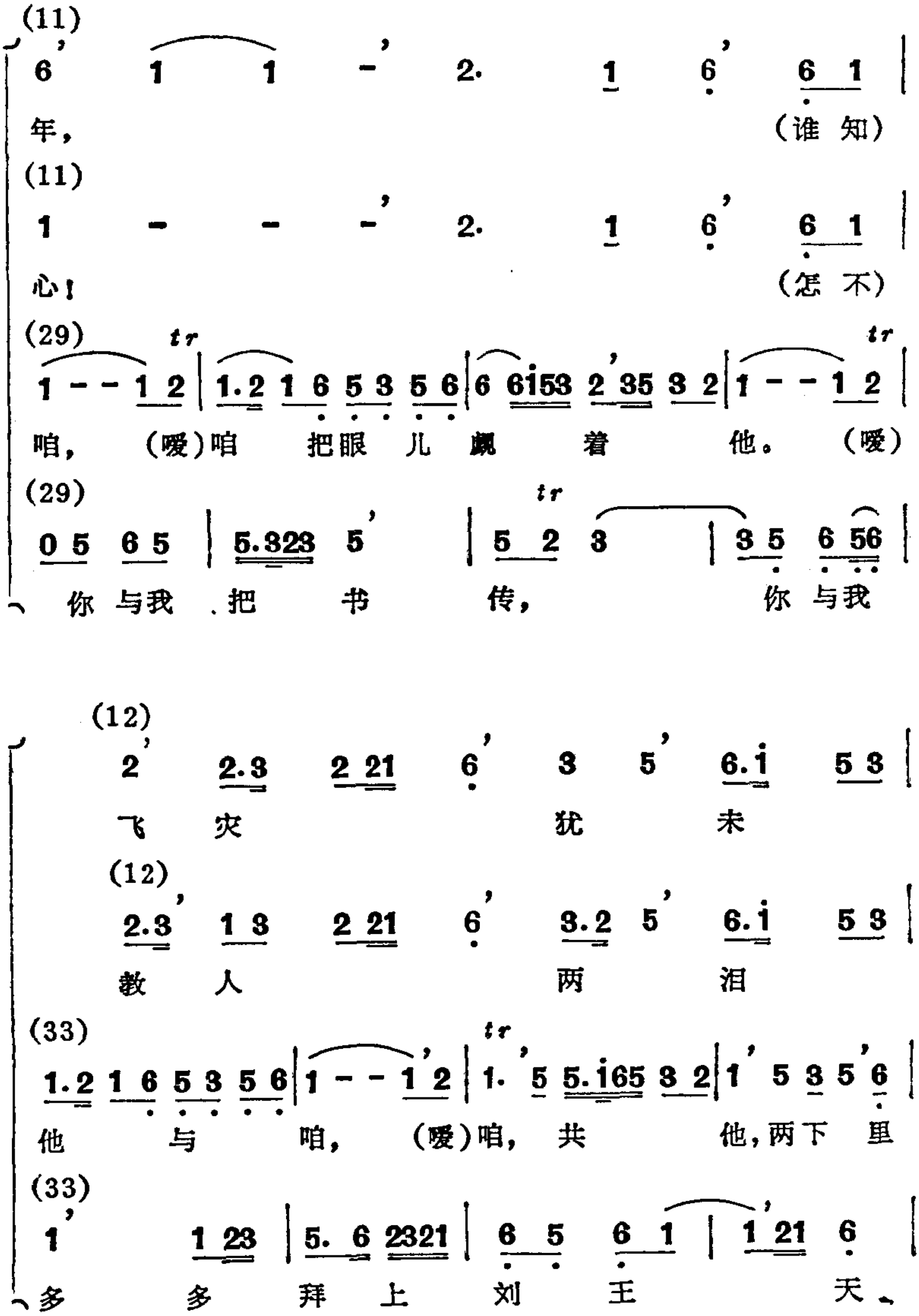


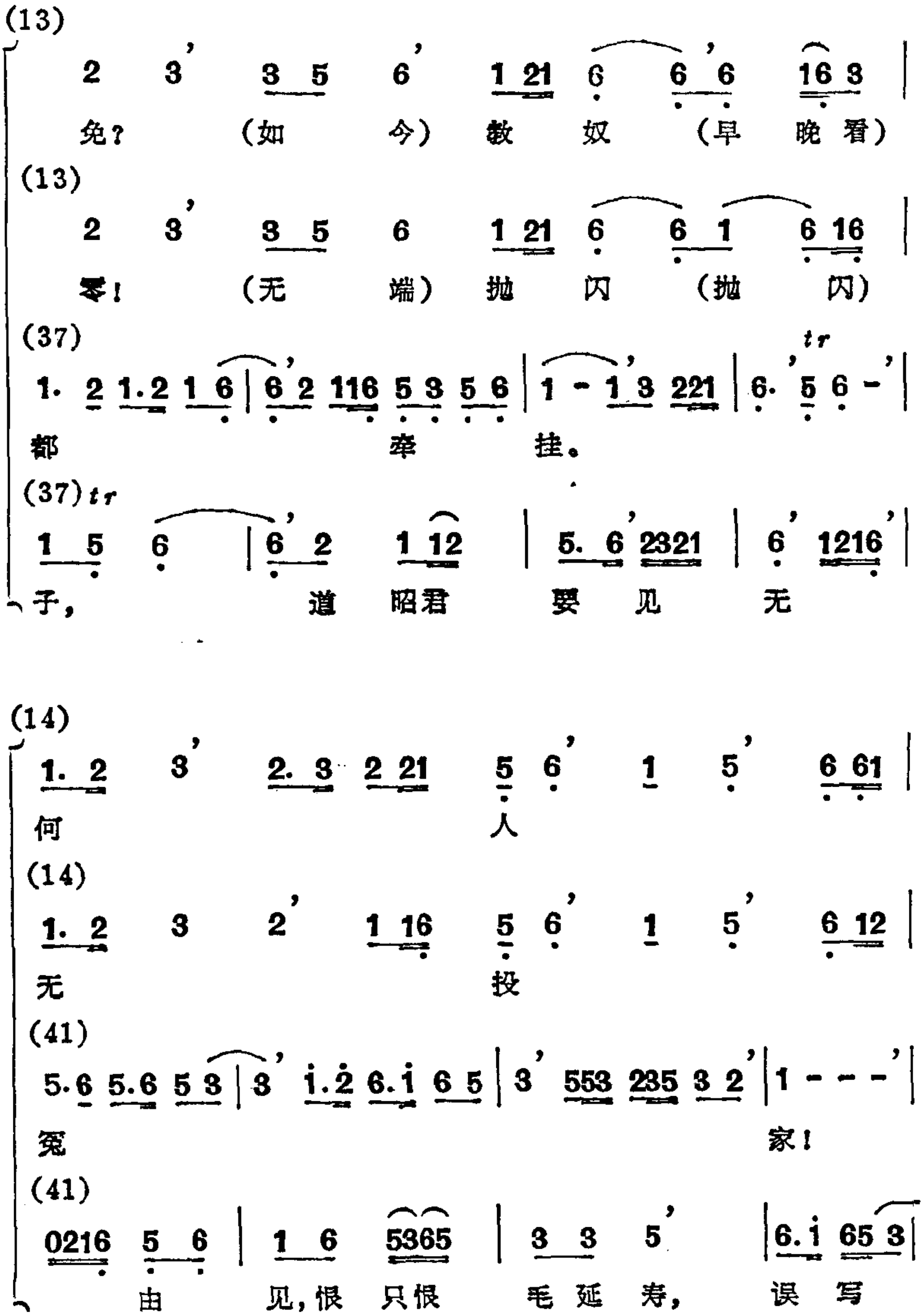

正 宵
惨 凄 凄 （做 了）天 边 （的）
奴 薄 命， 孤 鸾
春 被 师 父 削 去 （了）
手 挽 着 金镶 玉 嵌 的）琵 琶（儿）

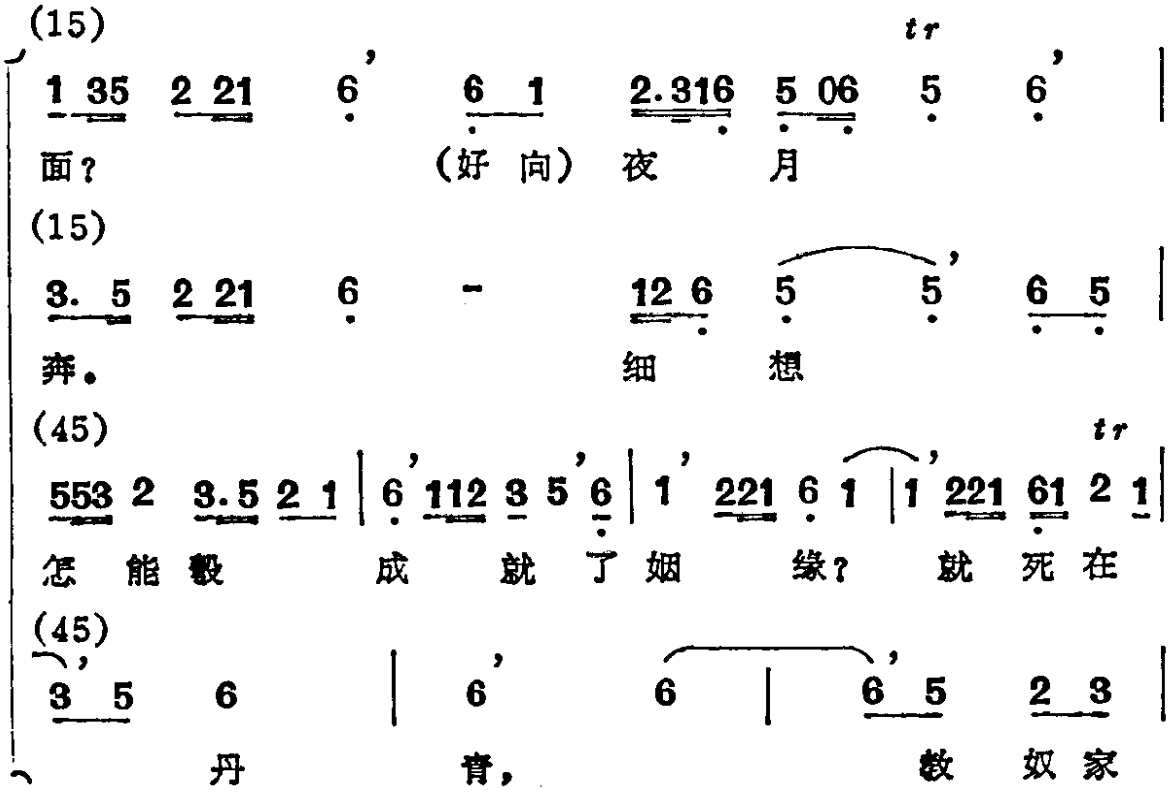

孤
照
头
一
雁，
命
发。
渐慢
(17) ♩=44→50
面。

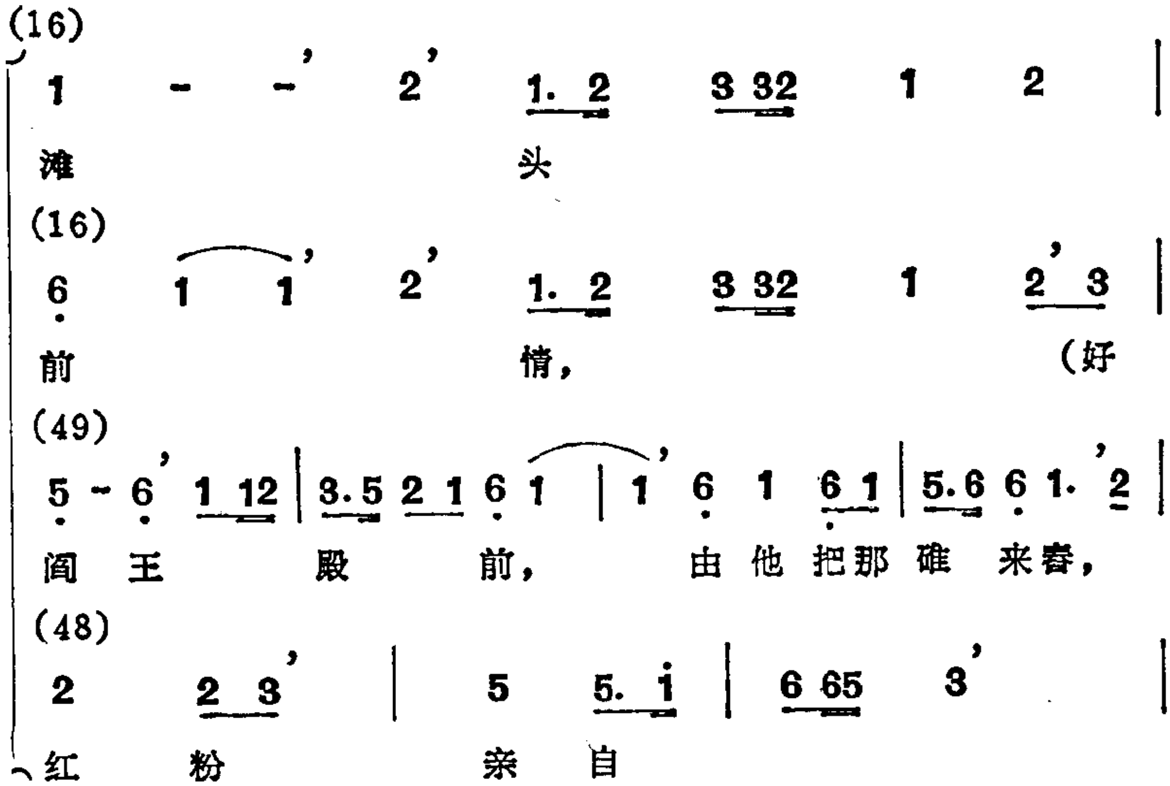

哭哀哀（做 了）石 砌（中 的）
好教我 泪 珠
(15)
（每日 里 在）佛 殿 上 烧 香
(18)
俺 这里 思 刘
(7) (8)
乱 蛩，虚 飘飘（做 了）
(7) (8)
暗 滚。怎 知他
(20)
换 水。（见 几 个）子 弟
(21)
想 汉，眼 睁 睁，眼 睁

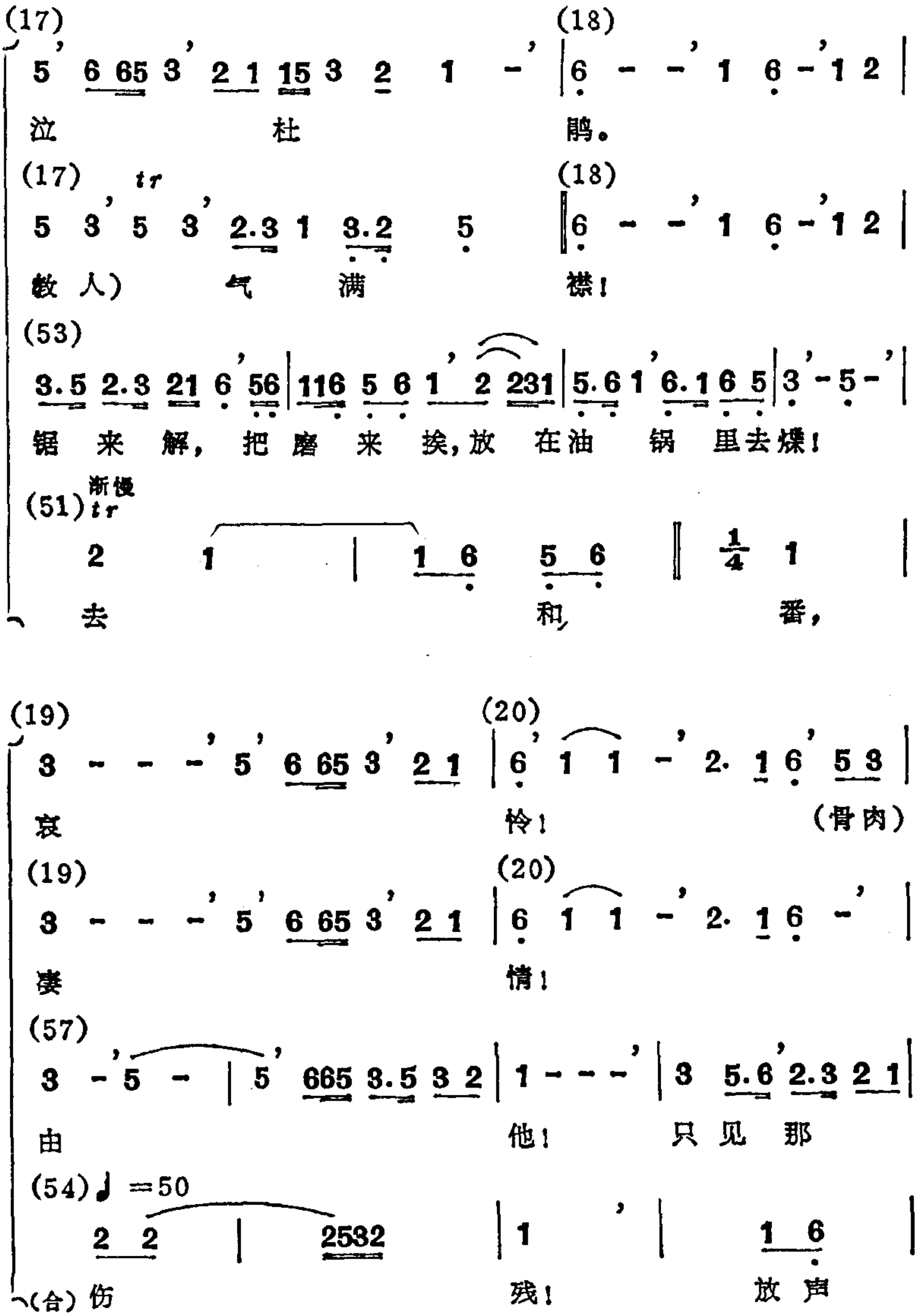

陌上（的）杨花
一且多薄
们游嬉（在）山门
睁，盼不到南
卷。（你）衰慕
倅？忒硬
下。他把眼儿瞧着
来雁，南来雁。嗳雁儿嗄，

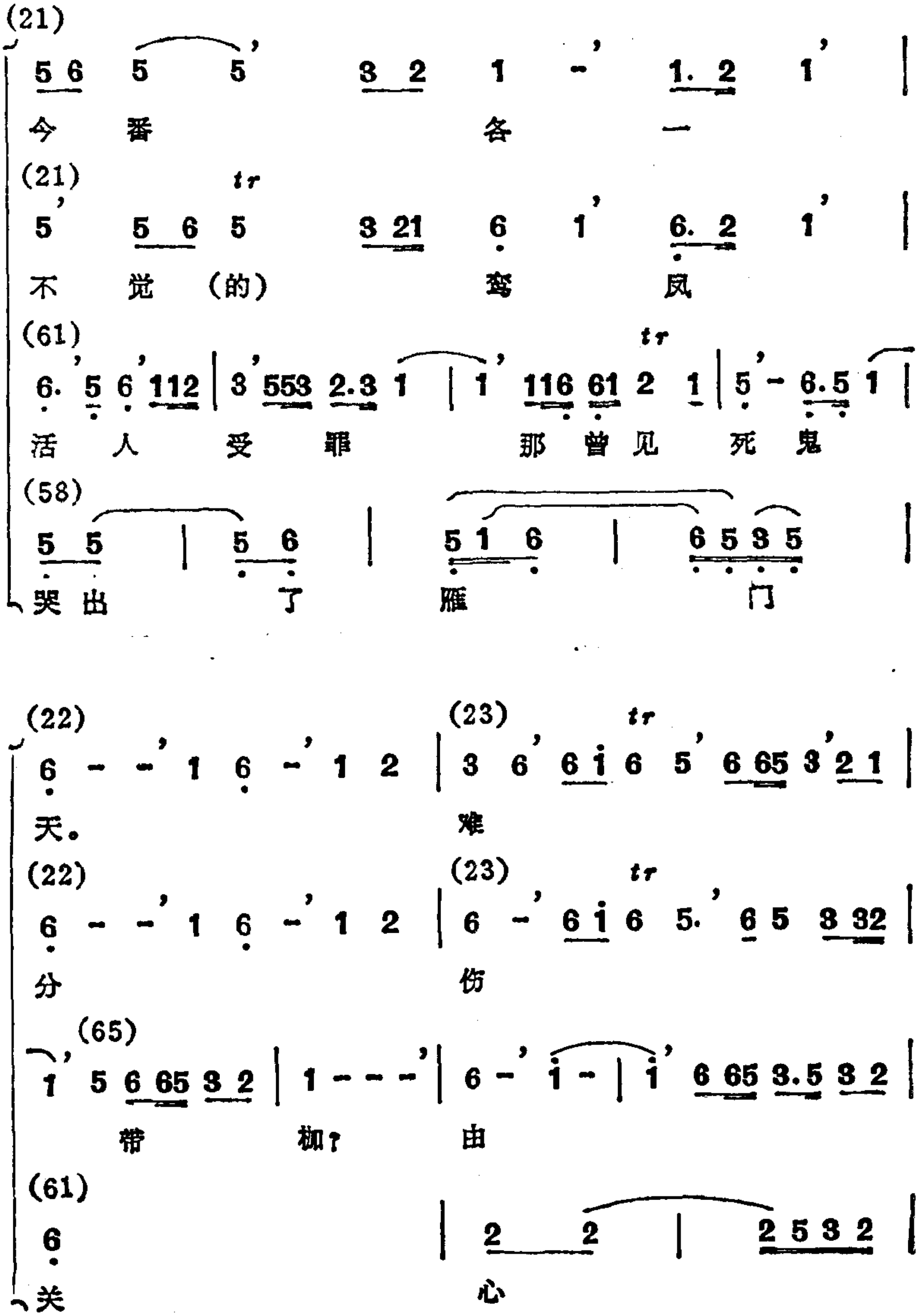

(11)
年，（谁知）
(11)
心！（怎不）
(29)
咱，（嗳）咱把眼儿觑着他。（嗳）
(29)
你与我把书传，你与我
(12)
飞灾犹未
(12)
教人两泪
(33)
他与咱，（嗳）咱，共他，两下里
(33)
多多拜上刘王天、

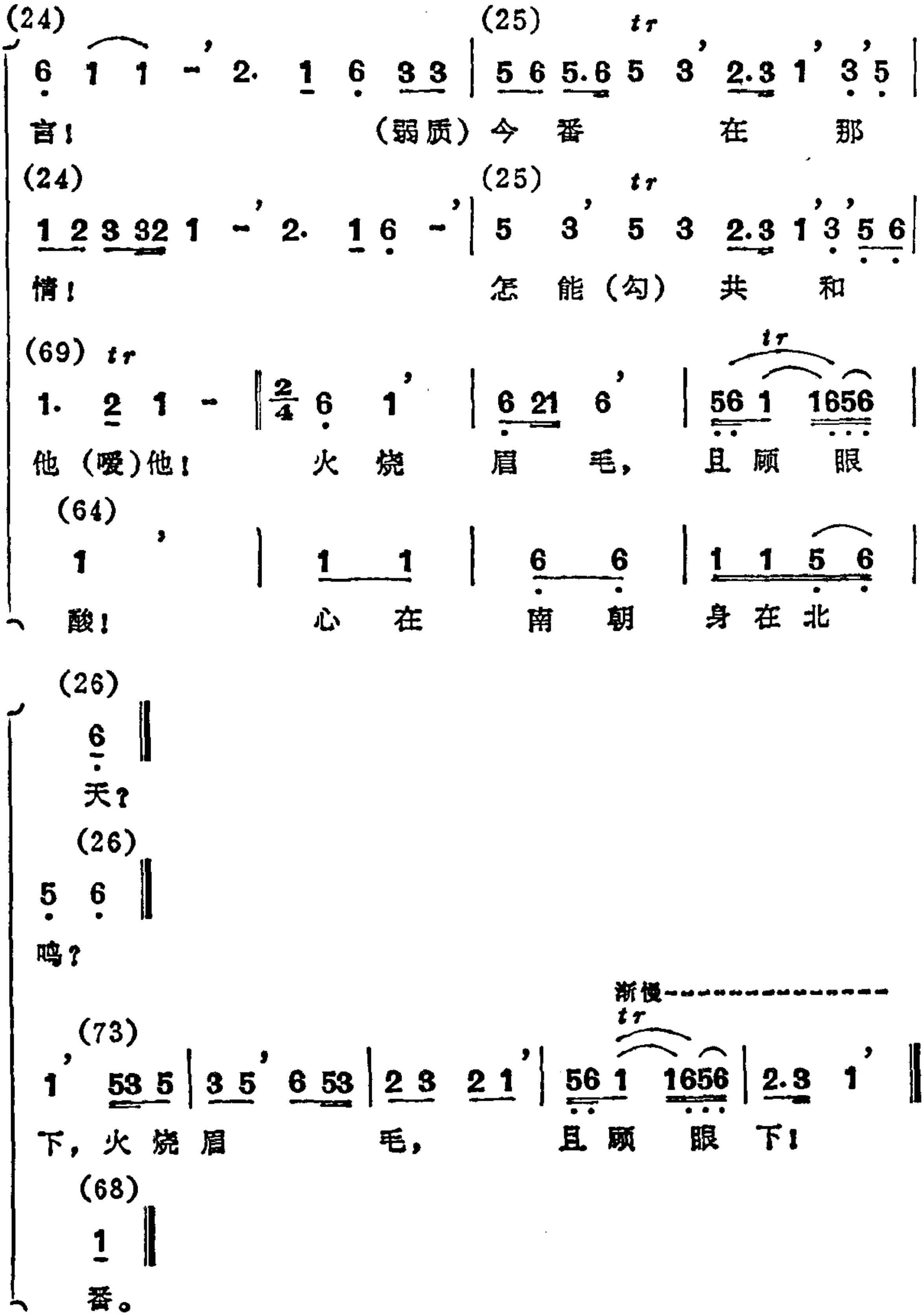

(13)
免？（如今）教奴（早晚看）
(13)
零！（无端）抛闪（抛闪）
(37)
都牵挂。
(37)
子，道昭君要见无
(14)
何人
(14)
无投
(41)
冤家！
(41)
由见，恨只恨毛延寿，误写


(15)
面？（好向）夜　月
(15)
奔。细　想
(45)
怎能彀成就了姻缘？就死在
(45)
丹青，教奴家


(16)
滩　头
(16)
前　情，（好
(49)
阎王殿前，由他把那碓来舂，
(48)
红粉　亲自


泣 杜 鹃。
教 人）气 满 襟！
锯 来 解，把 磨 来 挨，放 在油 锅 里去煠！
渐慢
去 和 番，
哀 怜！（骨肉）
凄 情！
由 他！只 见 那
♩=50
（合）伤 残！放 声


今 番 各 一
不 觉 (的) 鸾 凤
活 人 受 罪 那 曾 见 死 鬼
哭 出 了 雁 门
天。难
分 伤
带 枷? 由
关 心


(24)
(25)
tr
言！ (弱质)今 番 在 那
(24)
(25)
tr
情！ 怎 能(勾) 共 和
(69) tr
tr
他(嗳)他！ 火 烧 眉 毛， 且 顾 眼
(64)
酸！ 心 在 南 朝 身 在 北
(26)
天？
(26)
鸣？
渐慢
tr
(73)
下，火 烧 眉 毛， 且 顾 眼 下！
(68)
番。

四曲中，前二曲为属于《海盐腔》体系的一般的南曲；后二曲为属于与《弋阳腔》有关的《弦索调》体系的南曲。前者形式比较固定，与被一般宫调谱所取作定式而予以介绍者相符合；后者变化非常自由，为一般宫调谱所不收。本书从近几十年比较流行的曲谱中选此四曲，目的在通过对同名曲牌用于不同内容的分析比较，说明死板、活板，在音乐的表达上，可以起出不同的作用。

在内容上，四曲好坏不同；在艺术表现上，都有值得玩味之处。第一曲《山坡羊》是《渔家乐》传奇《藏舟》出之中首曲。《渔家乐》歌词，为明末清初人朱佐朝(约1644年前后在世)所作，已受到保守派沈璟的影响。内容描写东汉时梁冀篡位，皇子清河王刘蒜出奔，梁冀派兵追索，邬姓渔翁中飞箭而死；刘蒜逃匿渔船上，得邬渔翁之女邬飞霞掩护；后邬飞霞仗义敢为，代马瑶草当歌女，混进梁府，刺死梁冀；汉室复兴，刘蒜封邬飞霞为正妃。此剧以邬飞霞为主角，写她为父报仇，为皇室除奸的侠义勇敢行为。歌颂邬飞霞，目的在宣传儒家的忠孝观，内容应予批判。此曲描写邬飞霞凄惶悲痛的心情，音乐的表达，比较单纯而直接。第二曲《山坡羊》是《雷峰塔》传奇《断桥》出中之首曲。《雷峰塔》传奇有好几本；此为梨园旧本，相传为清乾隆初(1736左右)有名戏剧演员陈嘉言父女二人合编，其曲调之为出于这两位民间艺人的改编，当无疑问。内容描写女主角白素贞抵抗宗教势力的离间和压迫，坚持与许仙恋爱的故事。是一个比较优秀的作品。此曲描写白素贞已与法海在长江中战斗失败之后，将与许仙在西湖断桥上会面之前，她埋怨许仙的薄倖，诉说自己哀怨的心情。第三曲《山坡羊》是《思凡》出中之第二曲。《思凡》出于《目莲戏》，作者不详，其曲谱见于《太古传宗》(有1722自序)，可知至迟在1722年之前，它久已流行。全出以小尼姑为主角，描写她跳出佛教牢笼的决心。也是一个比较优秀的作品。

此曲开始埋怨宗教的束缚，音乐上微有怨恨意味；中段羡慕恋爱自由，音乐上比较活泼婉丽；后段蔑视地狱威胁，音乐上也有比较坚强的表现。第四曲《昭君》，其歌词为明王世贞(1526—1590)所作，内容同情被迫远嫁匈奴的妇女王昭君，有它好的一面❶。然而，由于阶级局限性，作者并没有对不敢抵抗匈奴侵略、而走屈辱和亲路线的汉元帝，进行正面的批判，因此他所塑造的王昭君的形象，很不理想。她口中虽然也说出了和亲是耻辱这一点❷，但她在全出戏剧中，却只埋怨文武官员的无能，咒骂奸臣毛延寿的卑鄙，而对应负主要责任的汉元帝反而取爱恋、拥护的态度。为此，我们今天对这一作品，应该批判。本曲在音乐上，开头二句，委婉地抒写王昭君哀怨的心情；接着运用繁碎的节奏，曲折、起伏的旋律，抒写昭君忿慨、激动的心情；到最后二句，情调突然一变，改由护送的士兵群众，从旁观者的口中，用相当热烈的曲调，表达其同情的心情。

在艺术形式上，第一、第二两曲，在歌词的句法、音韵格律，音乐的板式、板数、调式和旋律等方面，基本上都是一样的。歌词除了加用的衬字，有多有少，略有不同之外，其句法大体相同，其声韵也大体相似；板式都是加赠板的一板三眼；板数，在起板之后，都为26板；调式同样是6调式。在旋律上，虽然因事境的发展，很不相同，两者之间，有着一定的差异，如第一曲表达凄惶、悲痛的心情，比较直接而单纯，曲调也比较朴素，第二曲中段埋怨许仙薄倖，有些生气的意味，曲调也就比较曲折、生动一些；但同是表达哀怨情绪，两者之间，仍有着许多相同之处，这从曲谱和唱腔中，都是可以清楚地看到和听到的。特别从第(19)板起直至末尾，两者同是直接表达哀怨情绪的部分，曲调也较多相同之处。

❶清杨恩寿《词余丛话》卷二："……下语如铸，愧煞千古须眉，王元美手笔也。"
❷原剧词："万年羞辱汉元君。"

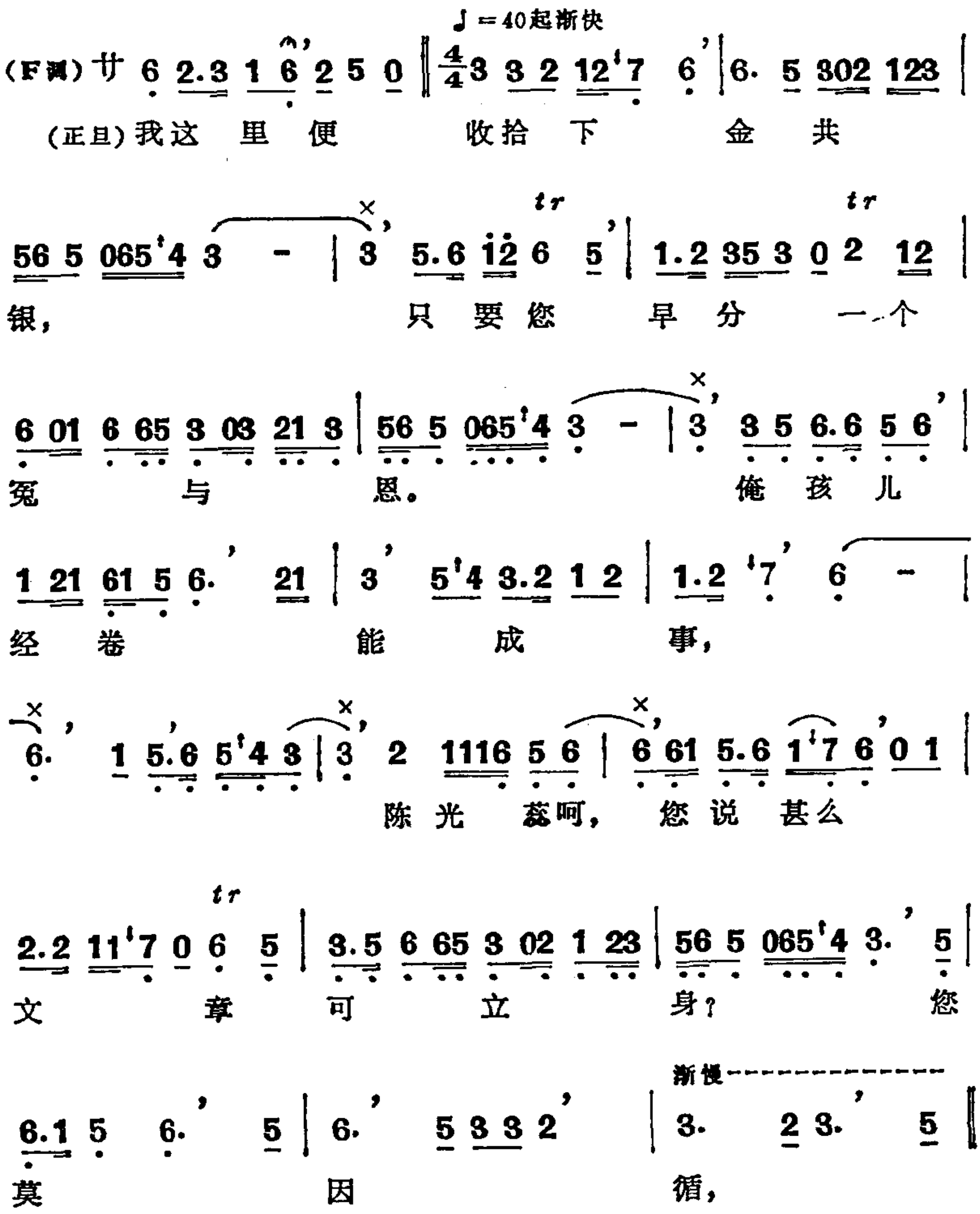
第三、第四曲虽同是<山坡羊>,它们和第一、第二曲,虽然有着血缘关系,但其变化之大,却已达到了使人不易辨认的程度。在歌词上,第三曲只有开头四句(从开头到第 26 板),可以在剔除了一些衬字之后,勉强符合于一般<山坡羊>开头四句的格式,即:第一、第二、第三句均为由三字、四字两逗合成的七字句,第四句为由三字、五字两逗合成的八字句;第四曲更只有开头两句能符合此格式。还有,末尾倒数第四、第二两句,都是叶韵的两字短句,这也与一般<山坡羊>曲牌的特点相一致。除此之外,其余绝大部分,都是非常自由的处理,与一般的<山坡羊>曲牌,截然相异。在板式上,与第一、第二曲通体用加赠板的一板三眼者完全不同,第三曲在起板之后,先是用通常不加赠板的一板三眼,入后到了末尾,突然转入一板一眼作结;第四曲变化更大,在起板之后,从第(17)板起,大段转入一板一眼,然后从第(53)板起,又转入流水板。在板数上,与第一、第二曲,不多不少,只有 26 板者截然不同,第三曲多至 77 板,第四曲也有 68 板之多。在调式上,又与第一、第二曲,用 6 调式一贯到底者不同,第三、第四曲都是以 6 调式开始,在短短的几句之后,立即转入 **1** 调式,然后进行下去,直至结尾为止。

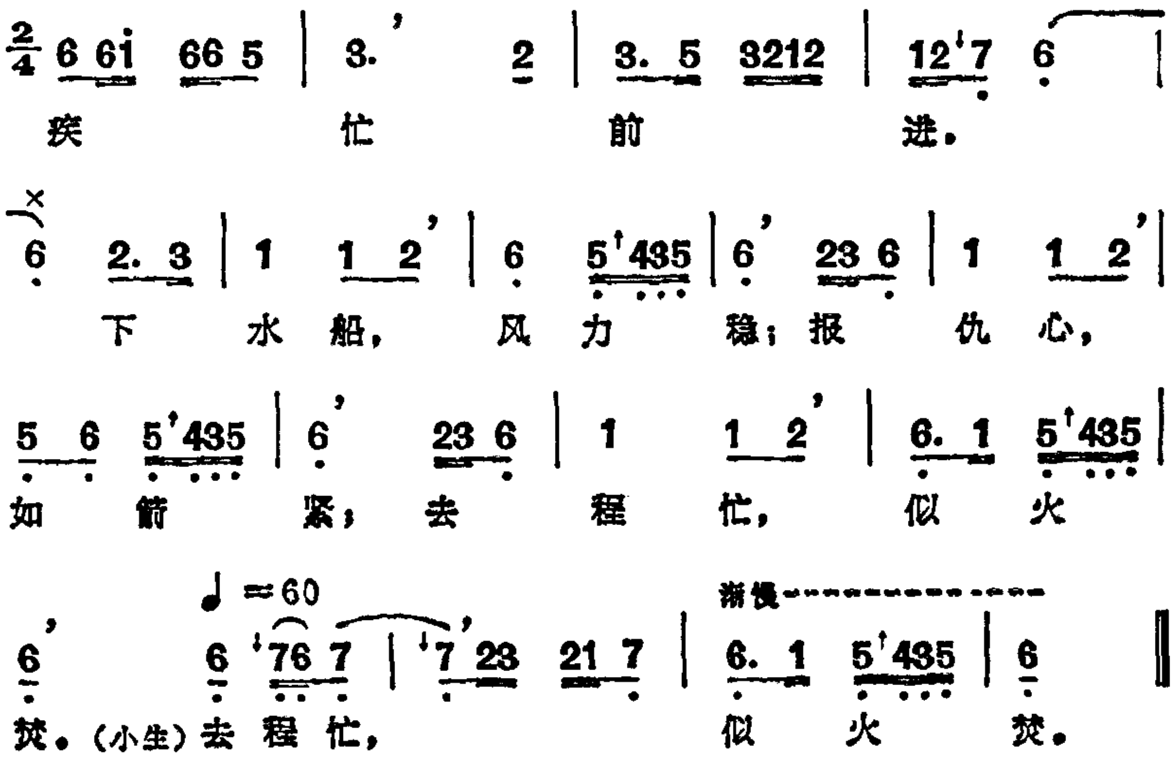
可以看出,同一曲牌,容许其变化的幅度愈大,其适应性愈广,其表现力愈强。沈璟出于其复古的倒退思想,把南曲定为死板,这并不是好事。

另外,特别在歌句末尾板的用法上,南北曲间,也存在差异。在一板三眼的歌曲里,南曲句末一字常在板位上,北曲则句末一字有时在板位上,有时在板位前。在后者的情形之下,下板是在句末一字已经唱出之后;这样的板,也叫做底板。就是说,北曲除同南曲一样,在散板歌曲中常用底板外,在定板的歌曲中,它就同南曲不一样,较多用底板。举<西游记>杂剧中认子折的后庭花曲牌为例:

曲例58

《西游记·认子》折中之《后庭花》





此剧歌词，元吴昌龄作。其中《认子》折是叙述陈玄奘（即唐僧）被金山寺僧人收留抚养，十八年长大成人；母子相认后，决计为父报仇。

本曲谱上注有×符号的几处，都是底板处。

关于北曲底板问题，清人徐大椿（卒1778）在所著《乐府传声》（有1744自序）中曾有“底板唱法”一段，如此说：

> “南曲唯引子用底板，余皆有定板。北曲则底板甚多。何也？盖南曲之板以节字，不以节句；北曲之板以节句，不以节字。节字则板必紧，节句则一句一板足矣。唯著议论描写，及转折顿挫之曲，亦用实板节字，然亦不若南曲之密。”

他所说北曲较多底板一点是对的。但他把“节字”“节句”来解释实板底板在南北曲中的不同功能，而且硬使这两种板式和两种功能对立起来，则是没有道理的。南北曲同样是既用板节字，又用板节句，并非如他所说，各偏一面；“一句一板”，除了散板曲以外，可以

说，是没有的事，即使在北曲中间，也不容易找到一句一板的例子。古人这类片面的论调是不少的，我们不能轻易接受，必须根据实践，与以检验。

至于北曲何以较多用底板，则我们目前还只知道其然，而不知其所以然。可能与北方语言和朗诵的风格有关，估计不会没有生活上的原因。对我们今天来说，多一些处理歌词节奏的办法，可供我们借鉴，并不是没有好处。

【字的唱法】　在字的唱法上，南北曲既有其相同之处，又有其相异之处。唱法与字的声、韵、调三个因素有关。声是声母，即字头与歌唱时的出音有关；韵是韵母，即字尾，与歌唱时的收音有关。两者合起来，构成歌唱时的咬字问题。调是字调，与字音的高低升降有关，与音乐的关系最为密切。南北方言的差异，以及它们在历史发展中的相互影响，在《昆曲》南北曲的唱法中同时反映出来，就造成相当复杂的现象。《昆曲》无论南北曲，无论由北方人唱，或是由南方人唱，唱时，其字头常用吴音声母，而其字尾却依《中原音韵》的分韵，常用北音韵母。前者如“秋”读如 ciū，“萧”读如 siāo，与北音之读为 qiū 和 xiāo 者不同；后者如“家”，不依吴音读如 jō，却依北音读如 jiā，又如“干”，不依吴音读如 guō，却依北音读如 gān。总的说来，兼含南北曲的《昆曲》，在咬字上，既有北音，又有南音；既非纯粹的北音，又非纯粹的南音；可以说，是“南腔北调”。这种奇怪的现象，是在南方北言，还没有备具自觉地统一的条件的时候，自流地相互交融的结果。在字调的高低升降方面，情形是如何呢？

【南北曲字调配音通例】　根据《昆曲》南北曲的唱腔实例❶进行分析比较，可归纳出它们字调配合音调的一般规律，列成字调配音表如下：

❶这样的唱腔实例，详见《中国音乐史纲》245—259页。

南北曲字调配音表

	配音＼字调	1 阴平 （南曲阴入同）	2 阳平 （南曲阳入同）	3 上	4 去
本字音调之进行	腔格	1.单音腔升高或降低一二度后，回复原位，成三音腔。如: 1 2 1‖1 6 1‖	2.低起，上行一二度，成二音腔。如: 1 2‖5 6‖	3.甚低起上升，可从甚低起连续上升，亦可于第一低音后转向更低一二度处急过后再上升。如: 3 5 6‖3·2 5 6‖ 3.北曲有时起处略高，转低后再上升。如: 4 3 5 6‖ 3.本字低起或低起转低后不即上行，待下字来继续上行，完成腔格。 3.北曲低起上行后，有时又回下。如: 3 5 6 5‖	4.高起下行，可从甚高处连续下行，亦可于第一高音后转向更高一二度处急过后再下行。如: 2 1 7 6‖2·3 1 7 6‖ 4.本字高起或高起转高后不即下行，待下字来继续下行，完成腔格。 4.北曲高起下行后，有时又回上。如: 5 4 3 5‖ 4.南曲阳去声字由低上跳后再下行。 4.南曲阳去声字有时由低上跳后不即下行，待下字来继续下行，完成腔格。
	单音腔	平，北曲有时高。	平，北曲有时高。	低	高

	繁腔	1.三音腔格后向略高略低处留连缠绕如: 6— | i·6 5·6 5 3 ‖	2.随二音腔格更略上行后回头，留连缠绕如: tr. 2 0 33 3 | 2 3 3 2 1 0 1 6 6 6 1 ‖	3.低起上行后再回低上行若干次。如: 5·6 1 0 1 7 6 1 ‖	4.高起下行后再回高下行若干次，如: 6·1 5 0 1 6·5 3 5 3·2 ‖ 4.南曲阳去声字高跳后下行，再回高下行若干次。
	跳腔		2.上跳，如: 1 5 ‖ 3 6 ‖	3.上跳，如: 1 5 ‖ 3 6 ‖	4.下跳，如 2 6 ‖ i 5 ‖ 4.南曲阳去声字上跳。
前后字音调之关系	1 阴平	11.同度 11.高低一、二度 11.二字合用一腔格	12.略低或同度。	13.略低或大低。	14.略高或大高，北曲有时从低处继续下行。 14.南曲阳去声字首音高低或同度均可。
	2 阳平	21.同度，略高或上跳。	22.同度略高或上跳。	23.略低或大低。	24.略高或大高，北曲有时从低处继续下行。 24.南曲阳去声字首音高低或同度均可。
	3 上	31.随前字上声腔上行或上跳。	32.随前字上声腔上行或上跳。	33.随前字上声腔上行或上跳。 33.下降后重新上行。	34.略高或大高。 34.反前字上声腔方向而下行。 34.南曲阳去声字首音高低均可。
	4 去	41.南曲随前字去声腔而下行或下跳，北曲有时上跳。	42.南曲随前字去声腔而下行或下跳。 北曲有时上跳。	43.反前字去声腔方向而上行。	44.随前字去声腔下行或下跳。 44.回上后重新下行。 44.南曲阳去声字后的去声字首音有时上跳。
	前字 / 后字	1.阴平	2.阳平	3.上	4.去

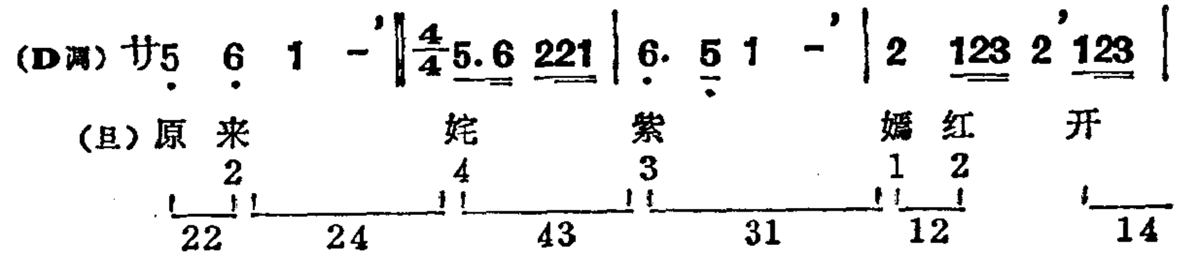
【南北曲字调配音表的使用方法】 如何根据不同字调，斟酌所配音乐的是否适宜，也是我国古代作曲经验的一个方面。本表可帮助我们去对已有的南北曲调，在这一方面，进行分析研究；并且通过这样的分析研究，去取得其这一方面的经验。另外，在研究新写歌词和新配曲调之间的关系，企图在某些特别重要的地方，借助字调的作用，通过修改歌词或修改乐调，提高其表现力时，也可利用本表，向写词者明确提出某处改用某声之字，或向作曲者明确提出某字所配音调如何改写较为合式。

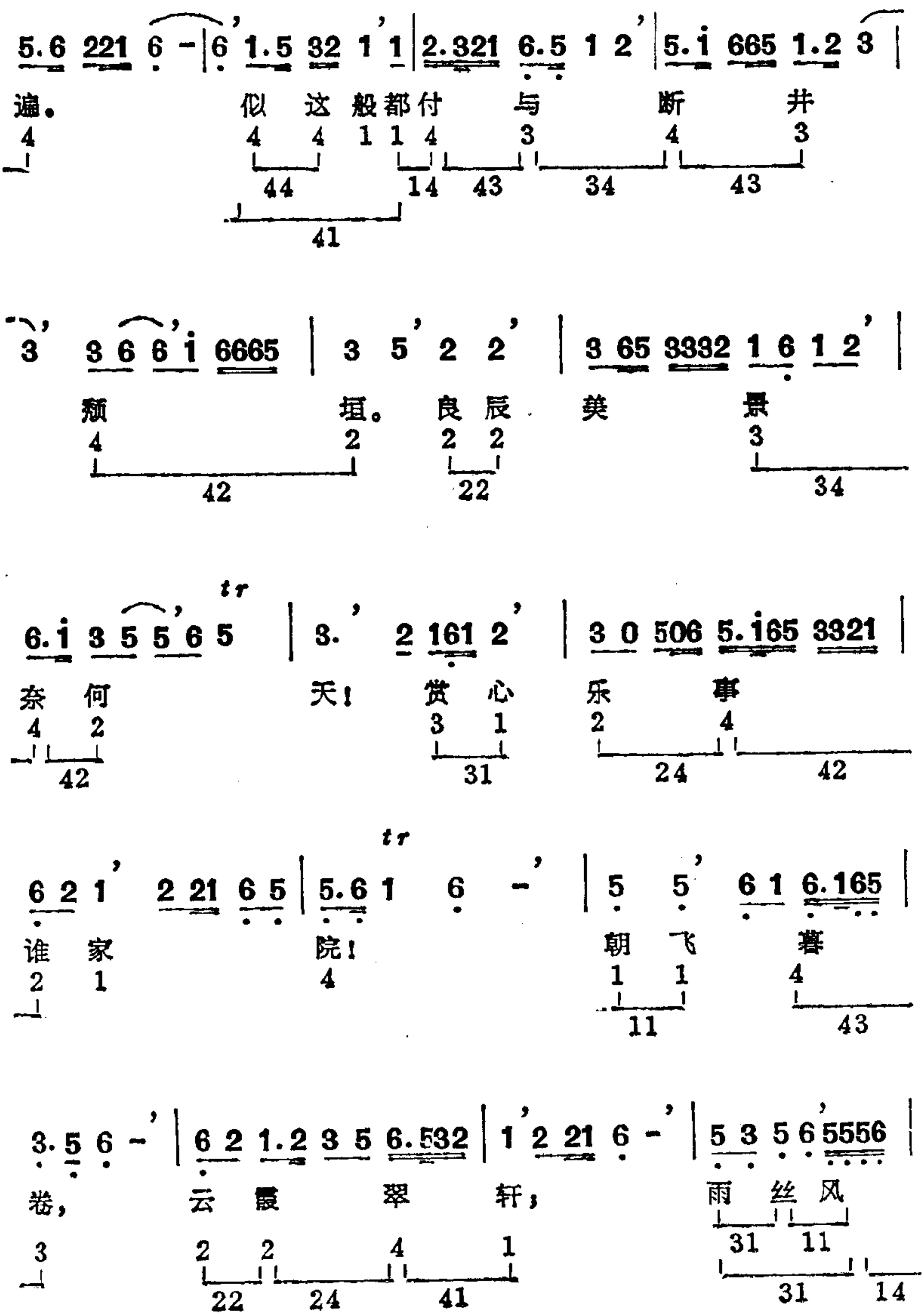
表中用1、2、3、4四个数字代表阴、阳、上、去四声。在分析研究中，应用时，可将音调进行符合于表中所说规律的字，——为之注上数字。“本字音调之进行”分腔格（即一般的形式）、繁腔、跳腔、单音腔四类。应用时可同样用1、2、3、4来区别。“前后字音调之进行”，应用时，只须把代表前字和代表后字的两个数字连接起来，写成一个两位数字；如去声字接上声字，就在两字下面用符号联结起来，用43表示其前后关系，余类推。

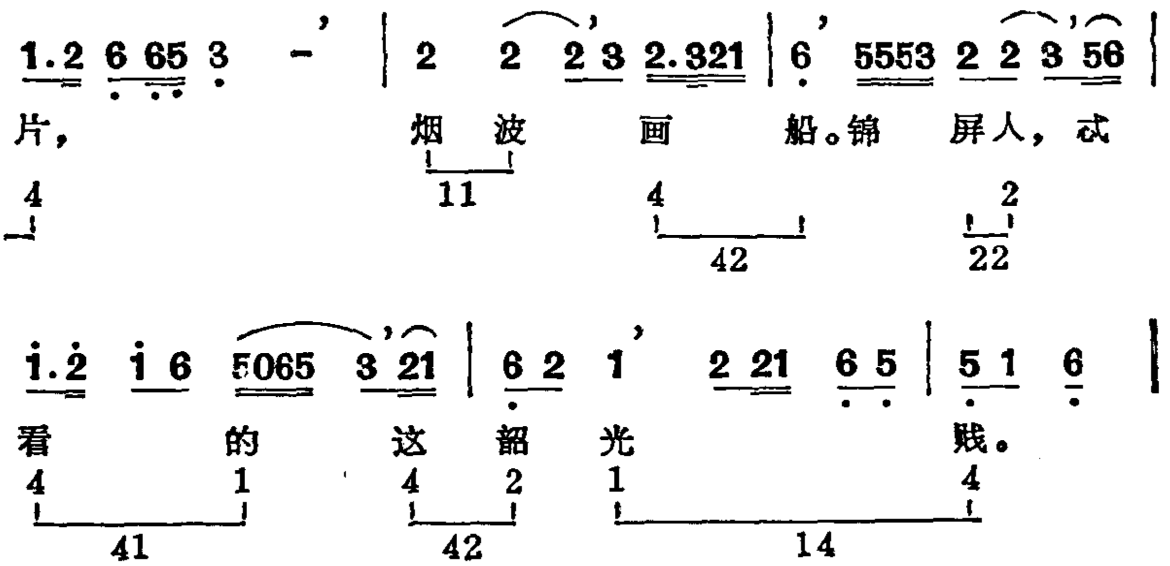
举南北曲各一曲，说明分析的方法如下（曲例59、60）：

曲例59

《牡丹亭》传奇《游园》出中之《皂罗袍》

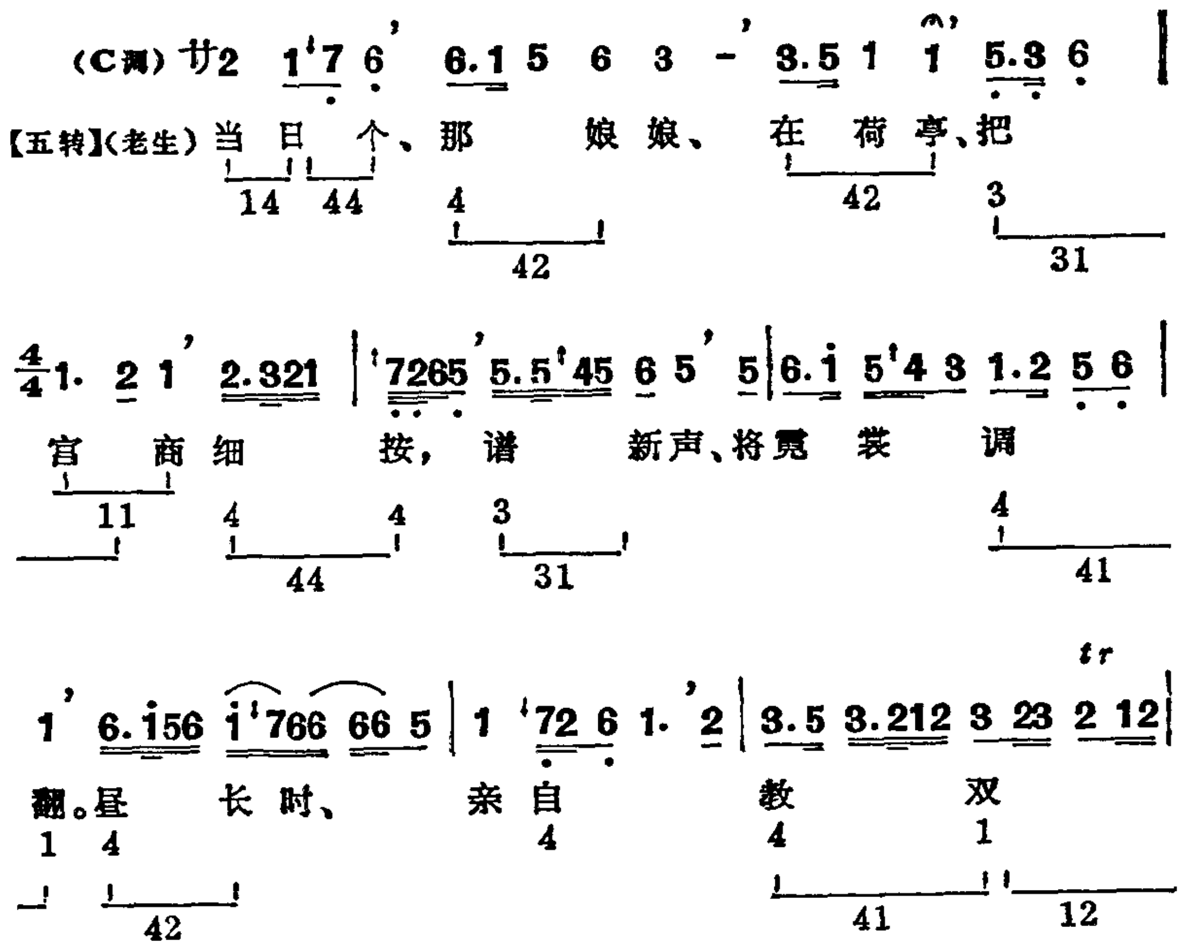


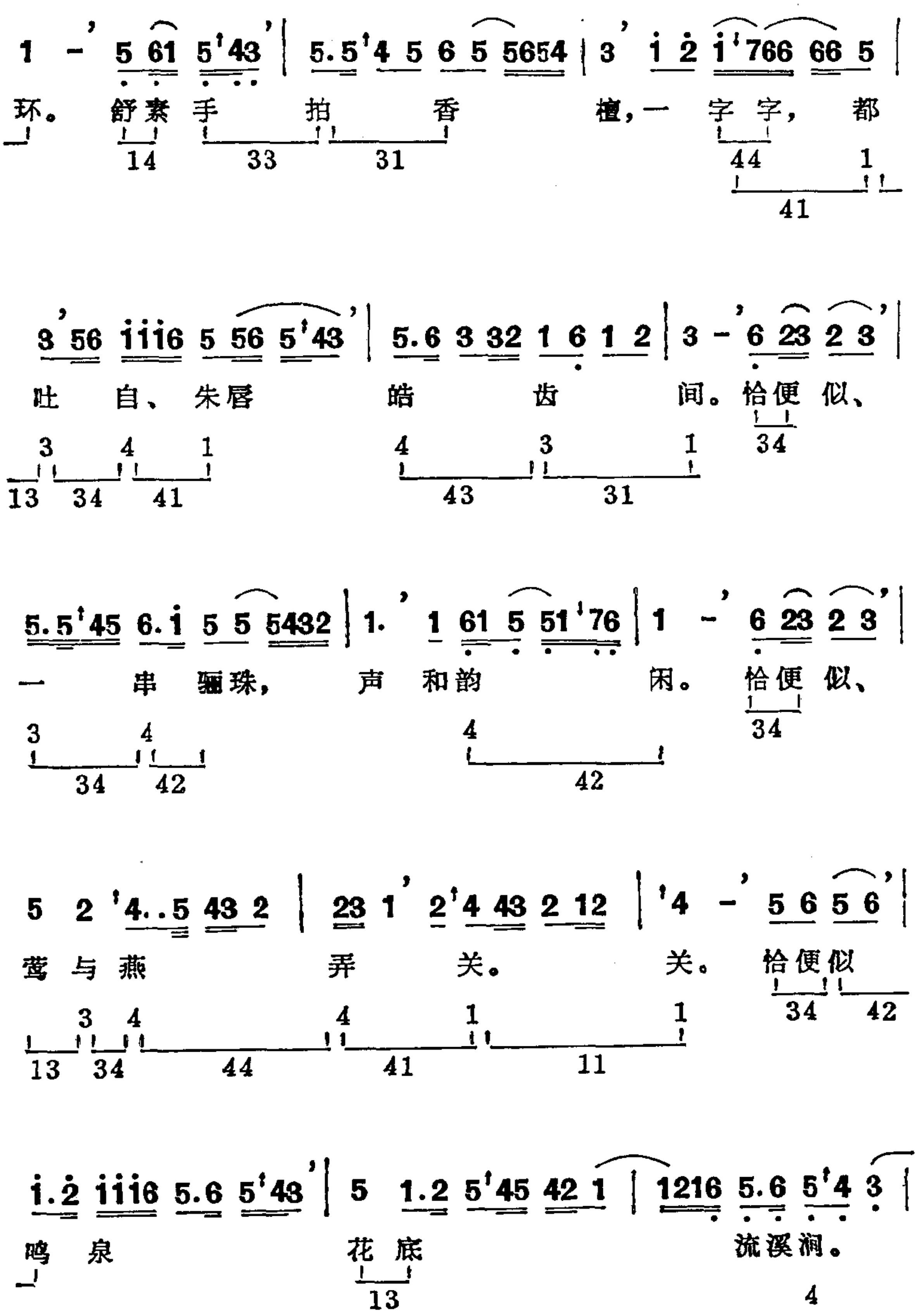

遍。似这般都付与断井
颓垣。良辰美景
奈何天！赏心乐事
谁家院！朝飞暮
卷，云霞翠轩；雨丝风

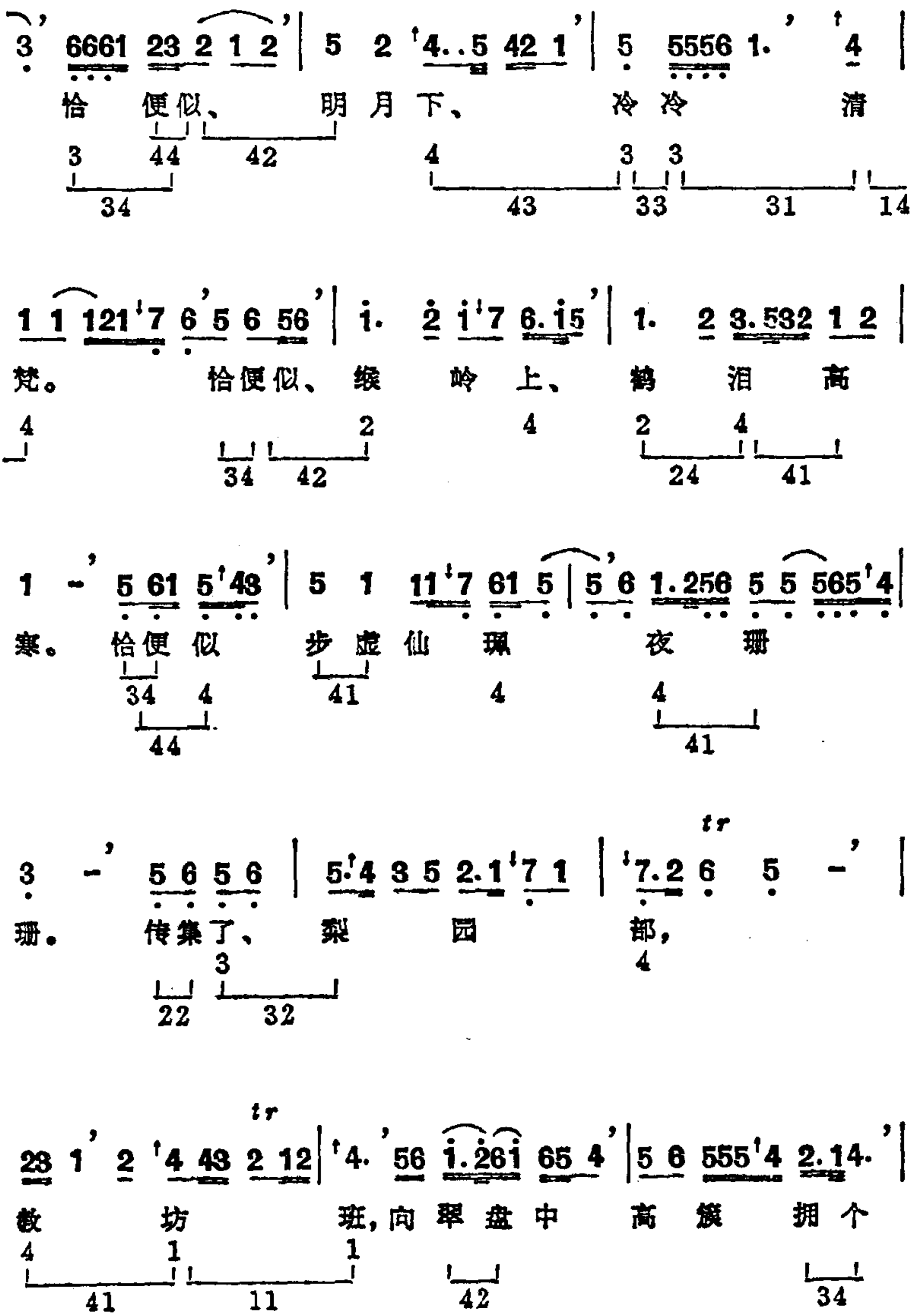


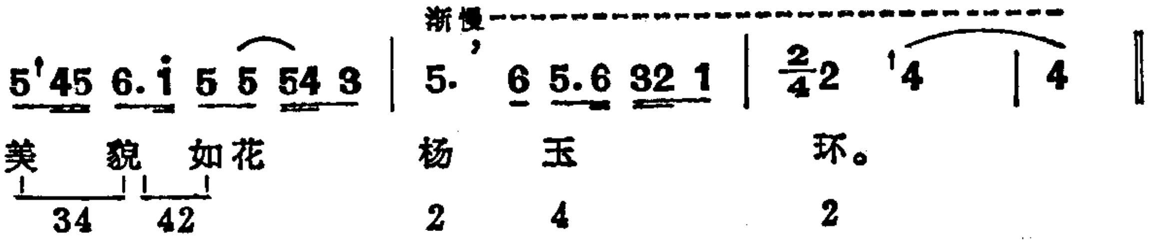
曲例60

《长生殿》传奇《弹词》出中《九转货郎儿》之《五转》




环。舒素手拍香檀，一字字，都
吐自、朱唇皓齿间。恰便似、
一串骊珠，声和韵闲。恰便似、
莺与燕弄关。关。恰便似
鸣泉花底流溪涧。


恰便似、明月下、冷冷清
梵。恰便似、缑岭上、鹤泪高
寒。恰便似步虚仙珮夜珊
珊。传集了、梨园部,
教坊班,向翠盘中高簇拥个



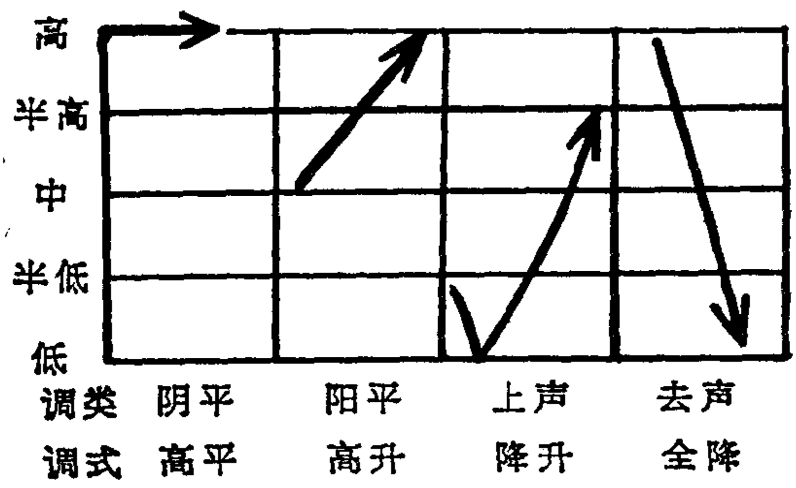
【南北曲字调之比较】 南北各地方言不同，在字调的高低升降上也互有差异。这由来已久，直到现代，还可以看出这种情形。同是南方或北方，其各地区之间，也存在着极大的差异；南北之间，很难划出一条清楚的界线。而且，从古到今，各地方言，又在不断变迁之中。例如，古代韵书，不论南北，多分字调为平、上、去、入四声；直至元周德清《中原音韵》才把字调分成阴平、阳平、上、去四声，明确的给人以"北无入声"的认识，而开始与今天的北京语音相一致。即使情形相当复杂，元明以来曲家对于南北字音，仍然有着一个大概的区分。这种区分，虽然远远不够全面，但在《昆曲》南北曲较小的范围以内，仍然是能够适用的。

简言之，北音可以《中原音韵》及今天的北京语音为准，南音可以《广韵》及今天江、浙、闽、赣等省的语音为准❶。

北京语音分为阴平、阳平、上声和去声——四声。其字调：阴平为高横（或称"高平"❷），阳平为高升（或称"中升"❷），上声为降升，去声为全降（或称"高降"❷）；其高低升降关系，略如下页图。

南音分平、上、去、入四声，最早是在南北朝齐、梁之时❸。关于四声的字调，唐释处忠的《元和韵谱》说："平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声短而促"；明释真空的《玉钥匙歌诀》❹说："平

❶罗常培《中国音韵学导论》(1949)第60页上列"古今调类分合异同表"。从表中可见厦门、福州、临川与苏州的"今调类"相近。 ❷罗常培用这些称呼。 ❸《南史》卷十八《陆厥传》，《梁书》卷十三《沈约传》。 ❹元刘鉴《切韵指南》(1336序)在明嘉靖甲子(1564)和万历戊戌(1598)年曾两次重刊。重刊时，在后面又加上了明释真空的《直指玉钥匙门法》，其中有这首歌诀。



声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。”两者同是说，平声是平的，上声是高的，去声是高而带悠远的，入声是短的。现代江、浙一带的方音，大体上还是与此相近的。

将«昆曲»中南北曲所配音调与上述南北方音字调相比，情形是怎样呢？

【南曲字调配音的北音化】　从前面所列的配音表，可以看出，无论南曲或北曲，其配音方法，基本上是一致的，同样有接近北京语音的倾向。也就是说，南曲有北音化的倾向。特别可以注意的，是南曲上声字所配音调，与北曲完全相同，与南方语言中上声字“高呼”者则刚是相反。这也形成了«昆曲»(兼含南北曲)音调中的上声腔与其道白中上声字的发音之间的矛盾。在«昆曲»的道白中，上声字常高读；但在其唱腔中，则上声字的单音腔常是配一个低音，其多音腔常是低起上行。这种低起上行的上声字唱腔，早在宋代的«南戏»唱腔中，已可找到不少例子。道白中的上声字音，还代表着南方语言中的上声字调；而南曲音调中的上声字唱腔则代表着北方语言中的上声字调。

对上声字低起上升的要求，到明万历时(1573—1620)已成为

南方曲家公认的普遍规律。南九宫谱的改编者吴江人沈璟曾说:

"凡曲:去声当高唱,上声当低唱。"

后来《度曲须知》的作者沈宠绥(约卒 1645),亦吴江人,曾引其言。其后的南方曲家中,虽然也有人看出唱腔与方音之间的矛盾,但他们却说不出什么理由,只是在唱腔上盲目地牢守这种符合于北方语音的配音规律而已。明、清间浙江兰谿人李渔(1611—约 1680),在他所著的《闲情偶寄》卷二中,曾专为这一问题,写了《慎用上声》一段。他说:

"平上去入四声,唯上声一音最别。用之词曲,较他音独低;用之宾白,又较他音独高。……盖曲到上声字,不求低而自低;不低,则此字唱不出口。初学填词者,每犯抑扬倒置之病。其故何居?正为上声之字,入曲低而入白反高耳,词人之能度曲者,世间颇少。其握管捻髭之际,大约口内吟哦,皆同说话——每逢此字,即作高声。且上声之字,出口最亮,入耳极清。因其高而且清,清而且亮,自然得意疾书。孰知唱曲之道,与此相反——念来高者,唱出反低。此文人妙曲,利于案头,而不利于场上之通病也。"

民国时,苏州曲家吴梅在其《顾曲麈谈》(1916)第一章第三节中也说:

"大抵字音与曲调,戾然相反。四声中字音,以上声为最高,而在曲调中,则上声诸字,反处极低之度。"

以上两说,都是由南方人,从他们南方语言的角度出发,把方言中的上声字音去和乐曲中的上声腔作比较的。

在《昆曲》的道白中,是如何处理四声的呢?实际情形是:

平声字,"《昆曲》道白读时略为拖长";

上声字,"《昆曲》道白应高读";

去声字,"《昆曲》道白读法应由低而高";

入声字，"《昆曲》道白读时应短促。"❶

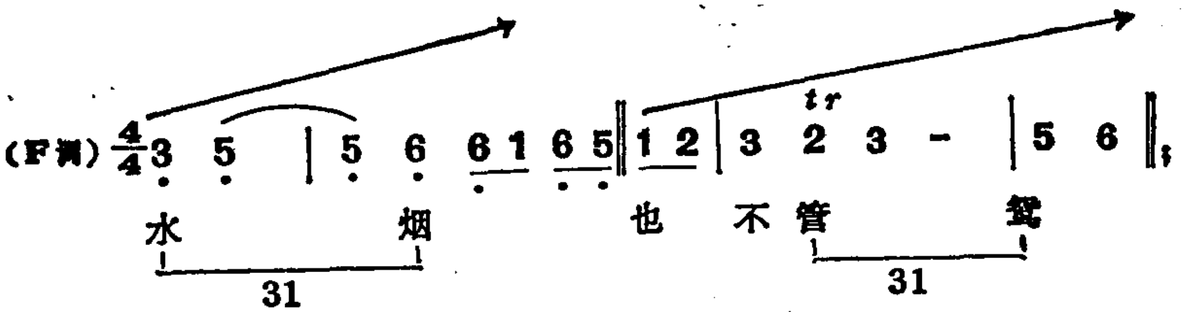
这实际是南方方言的字声，上去声字的高低，刚与歌声相反。

【北杂剧影响了南曲的字调配音】 南曲上声字腔既然与南方语言上声字调之间，存在着如此的矛盾，则南曲的上声字腔，究竟从何而来？又何以能在与当地方音矛盾之下，长期持续下来？作者以为，这是由于北方《杂剧》之形成，为时很早；及至宋代宫廷南渡，北方杂剧被带到南方之时，它已有着不小的艺术力量。南曲的前身，被称为永嘉《杂剧》的《南戏》，在其发生、发展的过程之中，早已受到北方《杂剧》的影响。宋代《南戏》中，已包含了一些北曲曲牌，同时其南曲曲牌中的上声腔，也已是低起上行，都可以说明这一问题。《杂剧》的发展，远远先于《南戏》，《杂剧》的艺术力量，曾有一个时期，居于压倒的优越地位。南曲部分地继承了北方语言腔调，当是由于它受到了北方《杂剧》长期渗透的影响。

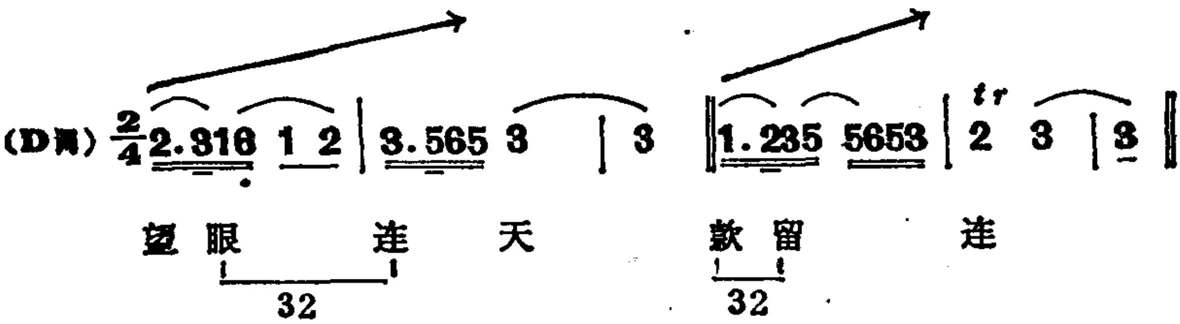
【南北曲在字调配音上之差异】 南北曲在字调配音上，虽然可以说基本上一致。但若仔细地比较起来，仍是同中有异，仍各自有其特点。以南北曲的配音相比，可以看出五点差异：(1)南曲有入声，入声又分为阴入、阳入，阴入的配音同阴平，阳入的配音同阳平。北曲无入声，其在南曲中属于入声类的字，在北曲中分别属于阴、阳、上、去四声，各依其所属之声配音。(2)同是对平声字的配音，北曲偏高，南曲偏低。更重要的，南北曲平声字的配音，在音势上大不相同。腔调有上升、下降、上跳、下跳等活动的态势，可以称为音势。上声有上行、上跳的音势，去声有下降、下跳的音势，阳平略有上行的音势。南曲中无论阳平、阴平字，在有强烈向上向下音势的上声去声字后，常有被动的样子。在上声字后接平声字时，前面的上声字腔为低起上行，其后接的平声字腔，常随前面上声字

❶参看高步云整理《西游记杂剧》三折（1962年音乐出版社出版）第六页。

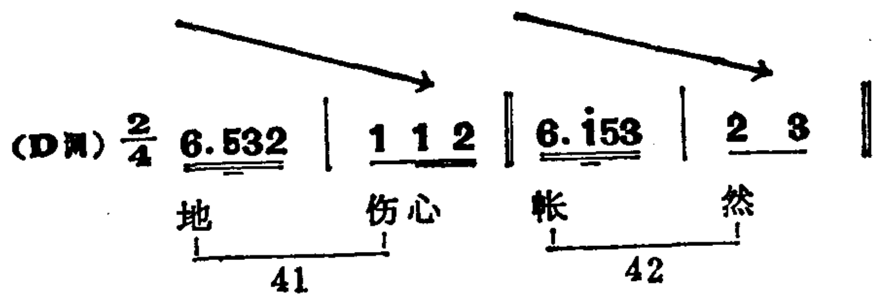
腔上行的音势继续上行，好象是被其前的上声字腔推上去的样子。上声字后接阴平声字，例如：《紫钗记》《阳关》出《解三醒》中的——



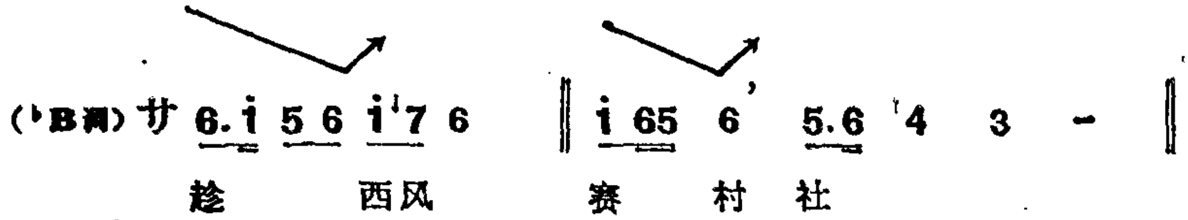
上声字后接阳平声字，例如：《牡丹亭》《寻梦》出《川拨棹》中的——



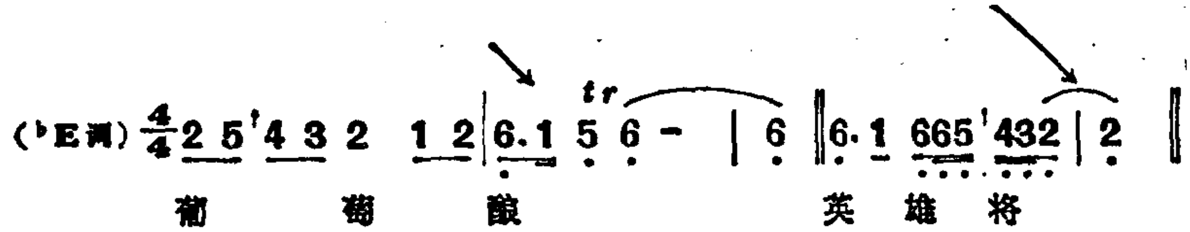
在去声字后接平声字时，其后接的平声字腔，常随其前去声字腔高起下行的音势继续下行，好象是被其前的去声字腔推下去的样子。例如：《牡丹亭》《寻梦》出《川拨棹》中的——



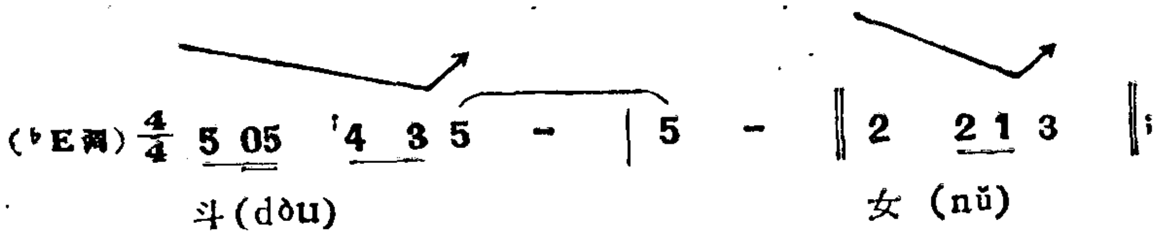
北曲特别在去声字后接平声字时，其后接的平声字腔，有时会摆脱其前去声字腔的下行的音势，非但不再下行，反而突然上行或上跳，造成其独立的上行或上跳音势。例如：《单刀会》第四折《新水令》中的——



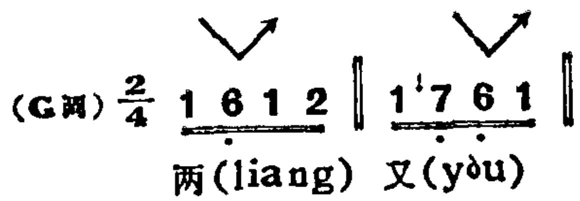
在北曲中，可找到不少这样的例子。这当和北方语言中平声字偏高的传统有关。但另一方面，在北曲中，也可以找到很多与南曲相同——后接的平声字腔随其前去声字腔被动地下行的例子。因此，可以说，北曲中，从去声到平声的行腔，除部分地保持了北方语言特点以外，也部分地受到了南方语言的影响。(3)南曲在平声字后接去声字时，其去声字腔常开头升高后然后下行；北曲则不一定如此，有时其去声字腔，往往从更低处继续下行。例如：《单刀会》第三折《石榴花》中的——



(4)南曲，上、去声字都依清浊分别阴阳；上声阴阳字在配音上并无区别，去声阴阳字则在配音上大有区别——阴去声字腔为高起下行，阳去声字腔则由低上跳后再下行。北曲去声不分阴阳，一般不用上跳后下行的阳去声字腔。(5)南曲上去声字腔分别极严，北曲则上去声字腔间或有灵活处理，不加区别的情形。类乎 5435、$\dot{1}\underset{\cdot}{7}\underset{\cdot}{6}1$ 形式的唱腔，有时通用于上去声字；一方面好象符合于北方语音上声字降升的字调，另一方面，又好象在符合高起下降的去声字调后末尾又回升的作曲要求。例如，《货郎旦》《女弹》折《九转货郎儿二转》中的——



又如:《长生殿》《絮阁》出《出队子》中的——



这里“斗”与“又”,同为去声字,“女”与“两”,同为上声字,但这四个字的配音的升降情形,却大致相同。又如《风云会》《访普》折《滚绣球》中的——



这里“下”为去声字,“甲”为上声字,而所配音调基本相同。

【歌腔与字调】 无论南北曲,其歌腔与字调之间,都有着相当密切的关系。曲调虽然并不要求机械地字字符合于字调,但在一曲中总有较多的字,至少在表达上特别重要的字,常是符合于字调的。我国汉族语言既以四声为特点,作为学习语文工具书的字典就有专为四声而设的符号;而与语言密切相关的歌曲、戏曲也就有符合于四声升降的腔调。这是很自然的事。欧美有些国家的语言以各个音节发音轻重有定为其特点,其字典就有标明轻重的符号,其音乐也就以强音弱音有规地轮流反复出现为其重要因素。道理是一样的,就是由民族语言衍化出来的音乐,必然带有民族语言的特点。这个道理,古人也曾看到。《诗序》说:“言之不足,故嗟叹

之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之。"意思就是说：由语言发展为朗诵的诗；由朗诵的诗发展为歌唱的曲调；更加上身体形态动作的表达，发展而为歌舞。

【伴奏乐器】 明、清以来有关戏曲的论著不少，但其所著录、讨论的大都是有关剧本、剧本作者、剧词、音韵、乐律等问题，而对配合歌词的音乐、伴奏歌唱的器乐，则很少谈到。即使偶然谈到南北曲的伴奏乐器，他们中间有些人所反映的，又不一定是更有代表性的戏剧班子和清唱社团的情形，而往往是他们所各自接触到的一些家乐的个别情形。如明顾启元（1565—1628）《客座曲话》中所说：

"南都万历(1573—1620)以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲。乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。……后乃变而尽用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴。"

家乐偏于清幽，而且，往往可随主人的爱好而异，并没有代表性，不能从中看出戏曲伴奏乐队共同的发展情形。

另外，有少数曲家，特别强调南北曲伴奏乐器之不同，甚至以为北曲应该用弦索，南曲应该用箫、管或笛、管，应该保持不变，不能通用，也不能并用。一方面如曲师顿仁。明嘉靖(1522—1566)隆庆(1567—1572)间人何良俊所著的《曲论》中如此说：

"余令老顿(即顿仁❶）教《伯喈》❷一二曲。渠云：'《伯喈》某都唱得，但此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛、管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之唱调；然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。然南九宫原不入调，间有之，只是小令，苟大套数，既无定则可依，而以意弹出，然何得是？且笛、

---

❶参看明沈德符(1578—1642)《顾曲杂言》。　❷即《琵琶记》。

管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹或少一弹，便夺板矣，其可率意为之哉？'"

顿仁抬高自己的技术，把弦索之配北曲，说得高不可攀，把当时广泛流行，已达极高成就的南曲音乐，说得一文不值。这是轻视南曲，抬高弦索，不承认南曲能用弦索。另一方面如明沈德符(1578—1642)《顾曲杂言》所说:

"今吴下皆以三弦合南曲，而又以箫、管叶之，此唐人所云'锦袄上著蓑衣'，金粟道人《小像诗》所云'儒衣、僧帽、道人鞋'也。箫、管可入北词，而弦索不入南词，盖南曲不仗弦索为节奏也。"

这是重视南曲，轻视弦索，反对南曲去用弦索。看来，上述的两方面，都只能代表一些个人狭窄的门户之见，都是主观片面的，与实际不符的。

实际是如何呢？以南曲为主的《传奇》，从元代起早已吸收了北曲曲牌；南曲的字调配音，早已受到北方语言深刻的影响。在伴奏乐器方面，也有同样情形：交流、融合，是总的、主要的倾向；分离、隔裂是少数人的偏见。北曲早已用笛。白沙宋墓壁画《乐舞图》(图 115，见前)中有人吹笛；山西洪洞县明应王庙元代壁画的《戏剧图》(图 137)上有元泰定元年(1324)"大行散乐忠都秀在此作场"的扁额，图中也有人吹笛。时间在宋代和元代，地点在北方，这就说明了笛曾是北方《杂剧》的重要伴奏乐器。南曲也早已用了弦索。明徐渭(1521—1593)《南词叙录》讲到明太祖(1368—1398)爱《琵琶记》，说:

"由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮使史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝、琵被之；然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。"

同书又说:

“今昆山以笛、管、笙、琶按节而歌南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”

琵琶就是弦索。而且，就在顿仁扬言南曲不能合弦索的同时，何良俊却在《曲论》中说：

“《南戏》自《拜月亭》之外，如吕蒙正‘红妆艳质，喜得功名遂’，《王详》内‘夏日炎炎，今日个最关情处，路远迢遥’，《杀狗》内‘千红百翠’，《江流儿》内‘崎岖去路赊’，《南西厢》内‘团团皎皎’、‘巴到西厢’，‘《翫江楼》内‘花底黄鹂’，《子母冤家》内‘东野翠烟消’，《诈妮子》内‘春来丽日长’，皆上弦索。此九种，即所谓《戏文》，金、元人之笔也，词虽不能尽工，然皆入律，正以其声之和也。”

可见，南北曲伴奏乐器的发展倾向，是趋于一致。

【弦索是什么乐器？】 弦索是弦乐器的统称，但明、清以来，各人所说的弦索，并不是指相同的一些弦乐器而言。(1)或以琵琶、三弦与筝为弦索。明李开元(1501—1568)《词谑》说：

“弦索不唯有助歌唱，正所以约之，使轻重疾徐不致差错耳。……琵琶有河南张雄、凤阳高朝玉、曹州安廷振、赵州何七；三弦则曹县伍凤喈、亳州韩七、凤阳锺秀之；长于筝者，则有兖府周卿、汴梁常礼、归德府林经。”

(2)或以筝、纂、琵琶、三弦为弦索❶。(3)或单以琵琶为弦索❷。明何良俊讲到曲师顿仁以北曲教他家的“小鬟”。顿仁和何良俊所谓弦索，可能是指琵琶而言。清汤斯质、顾峻德编《太古传宗》(有1722自序)也以琵琶为弦索。(4)或单以三弦为弦索。明沈宠绥《度曲须知》(有1639自序)说：

❶见前引《客座曲话》语。原文虽未指明弦索，但它把这些列为伴奏北曲的乐器，即有视为弦索之意。　❷顿仁教的是何良俊家的“小鬟”，他在弦索上有“衫弦”(可能是琵琶上的“扫”)的手法，何良俊在《曲论》中也只提到“清弹琵琶，称正阳锺秀之”有关乐器的一事，因此，可推知其人其书所谓弦索，可能是指琵琶而言。

“惟是弦徽位置，其近鼓者，亦犹上半截箫孔，音皆渐揭而高；近轸者，亦犹下半截箫孔，音并转低而下。”

沈宠绥是注意北曲的，他另著有《弦索辨讹》一书。他在这里提到的一头有“鼓”的乐器，明明是指三弦；所谓“鼓”，就是三弦上的“鼓头”。清沈远编《北西厢弦索谱》(有1657序)，也以三弦为弦索。(5)有人以弦索为某一特定乐器的专名。清李渔(1611—1679或1680)《笠翁偶集》说：

“丝音自蕉桐而外，女子宜学者，又有琵琶、弦索、提琴之三种。琵琶极妙，惜今时不尚，善弹者少。然弦索之音，实足以代之。弦索之形，较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜。……提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少。”

这种乐器，究竟是怎样的？李渔没有说得清楚，别人又从未谈过。根据上文，我们所能知道的，只是它在形体上小于琵琶，大于提琴而已。(6)或以琵琶、三弦、筝与胡琴为弦索。清明谊编《弦索备考》，他所收弦乐器，就是这四种。

在上列众说纷纷的弦索类乐器中，经过长期的集体试用与选择，最后得到公认的，只有三弦一个乐器。

【戏剧和清唱中的南北曲伴奏乐器】 南北曲既已合称为《昆曲》，可以由同一个戏班或同一个清唱社团同时兼唱，其伴奏乐队，也就自然融合起来了。清李斗《扬州画舫录》(有1657序)中所载，似有比较全面的详细调查为依据，不同于一般曲家所记，其第五卷中所述戏班场面的情形，大致是如此❶。伴奏乐器中，设有专门座位的，有鼓板、弦子(即三弦)、笛和笙。这四种乐器中，鼓板、弦子和笛最为重要，“笙为笛之辅”，比较次要。负责弦子、笛和笙的又各人兼管一些别的乐器。除此之外，还有立着演奏的和由“戏房中

❶原文很长，不能全引，这里仅是提要。

人”代管的一些乐器。剧场所用的全部乐器，计有十七种，为：

管乐器六种：笛、笙、锁呐、小锁呐，号筒、哑叭；

弦乐器一种：弦子；

击乐器十种：板、单皮鼓、挚荠鼓、云锣、小锣、大锣、汤锣、大铙、小钹、木鱼。

同书卷十一又提到清唱的场面，说：

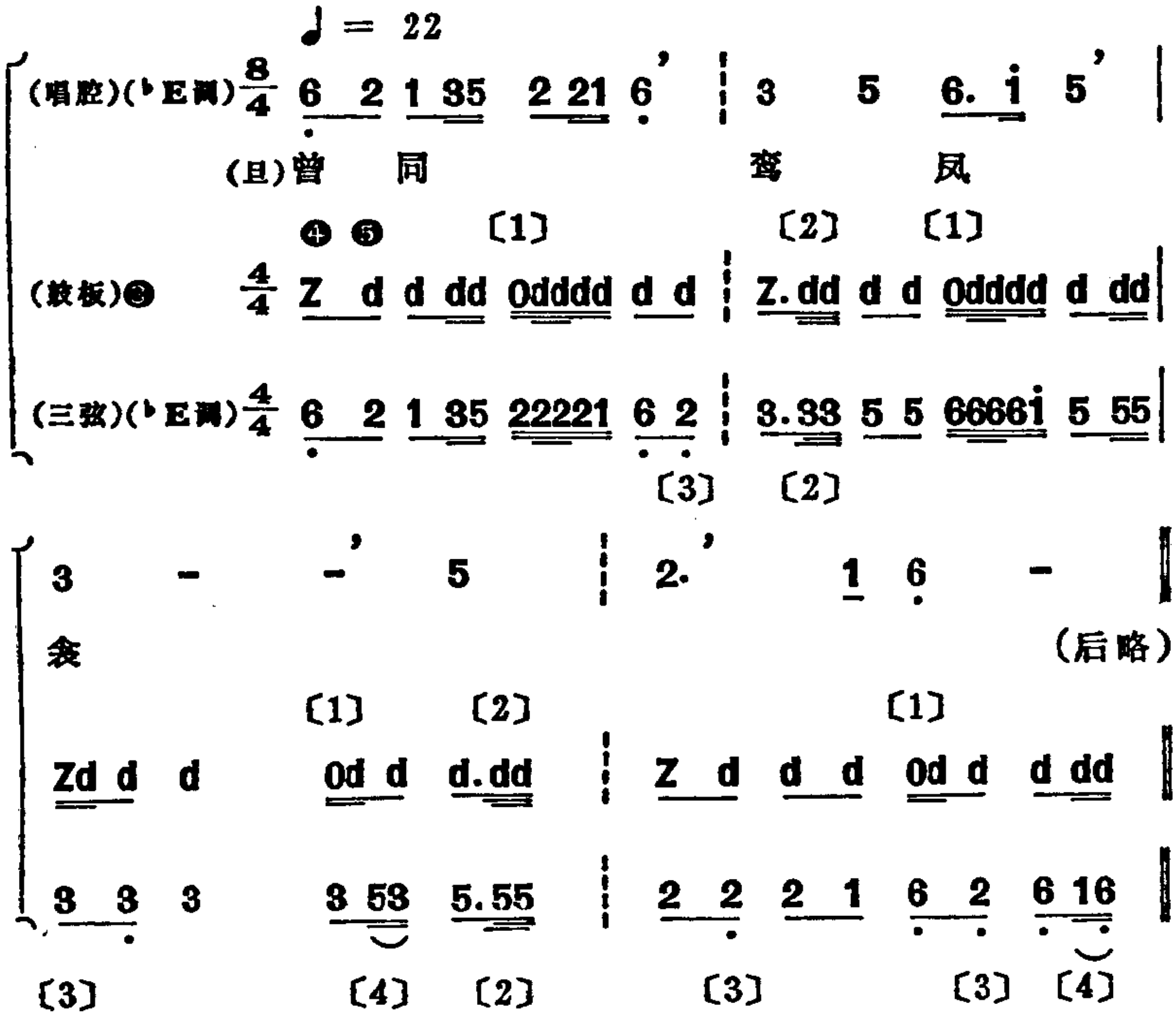
“清唱以笙、笛、鼓板、三弦为场面。”

近代关于《昆曲》伴奏乐器，还流行着“弦、鼓、笛三件头”的行话（指三弦、鼓板与笛）。在清唱中，鼓板、三弦与笛一般说来为必用，其余乐器，如笙、箫、琵琶、月琴、胡琴等为可用可不用。与《扬州画舫录》所说，大体上还是一致的。

【鼓板、三弦和笛的伴奏技术】 过去在《昆曲》（包括南北曲）伴奏技术方面，要求最高的，是关于鼓板、三弦和笛的伴奏；三者之中，鼓板和三弦较难，笛较容易。将过去一些值得注意的经验，略述如下：（1）在笛和三弦上必须能翻奏七调。较好的吹笛者，往往能在某些孔位上运用按半孔或“义口”技术改变音高，使之接近准确。较好的弹三弦者，在依小工调的 $\underset{\cdot}{1}$—$\underset{\cdot}{5}$—1(d-a-d^1) 一次定准了三弦音高之后，能翻弹七调，不改定弦。（2）伴奏要求能越过机械地依赖乐谱的初步阶段，而进入全神贯注于表达歌曲神情的更高阶段。艺人们一般认为不到后一阶段，不能成为一位好的伴奏者。到了这一阶段，伴奏者在伴奏时不再需要想到乐谱上所记着的旋律，也不再需要想到乐器上的高低音位；他能全神贯注于曲情的表达；乐器上的音位和乐谱上的旋律，都成了他可以不加思考而能不由自知地充分运用的东西；伴奏和歌唱之间，丝丝入扣，不再流露出丝毫隔阂的痕迹。这些，都是值得我们学习的。

【鼓板与三弦的伴奏技术】 鼓板与三弦，都需要有很高的技

术。这必须结合了对具体曲调的实际演奏方法，才能加以说明。作者曾从一个传统比较悠久的清唱曲社❶学到了三弦的弹法，又因为长期合作关系，间接知道一些鼓板的技术。兹从《雷峰塔》传奇《断桥》出的《金络索》曲牌中选出一句❷，说明南曲中鼓板、三弦伴奏的一些特点：



❶无锡天韵社成立明天启、崇祯(1621—1644)年间，至抗日战争期间，社友死亡殆尽，社就告终。　❷1950年经梅兰芳先生的提醒与催促，作者曾组织了唱奏、录音，并将其在鼓板、三弦的伴奏技术方面最有代表性的十六套曲子听写出来，成为草稿本。这些曲例，便是从这个草稿本中摘取出来的。　❸这里的鼓板谱，都是根据了天韵社已故社友范鸣琴先生（1878—1957）所传打法记写下来的。　❹Z代表"勺"，读如"酌"(zhuo)，击板声。　❺d代表"笃"，击点鼓声。

从上例，可以说明鼓板和三弦上的几个技术问题。

〔1〕闪中眼——点鼓上的专用术语。一组加赠板的一板三眼，在鼓板与三弦上，作为两组一板三眼，在奏法上，与普通的一板三眼无别。每组一板三眼包含四拍，其第三拍称为中眼。南曲的一板三眼，在点鼓上一定要用“闪中眼”的打法；就是让开中眼的眼位，不在眼位上下点子，而在眼位后下点子。这种打法，目的在配合南曲情调，加增跌宕之致，减少拔直奔放的气氛；在北曲中不同。

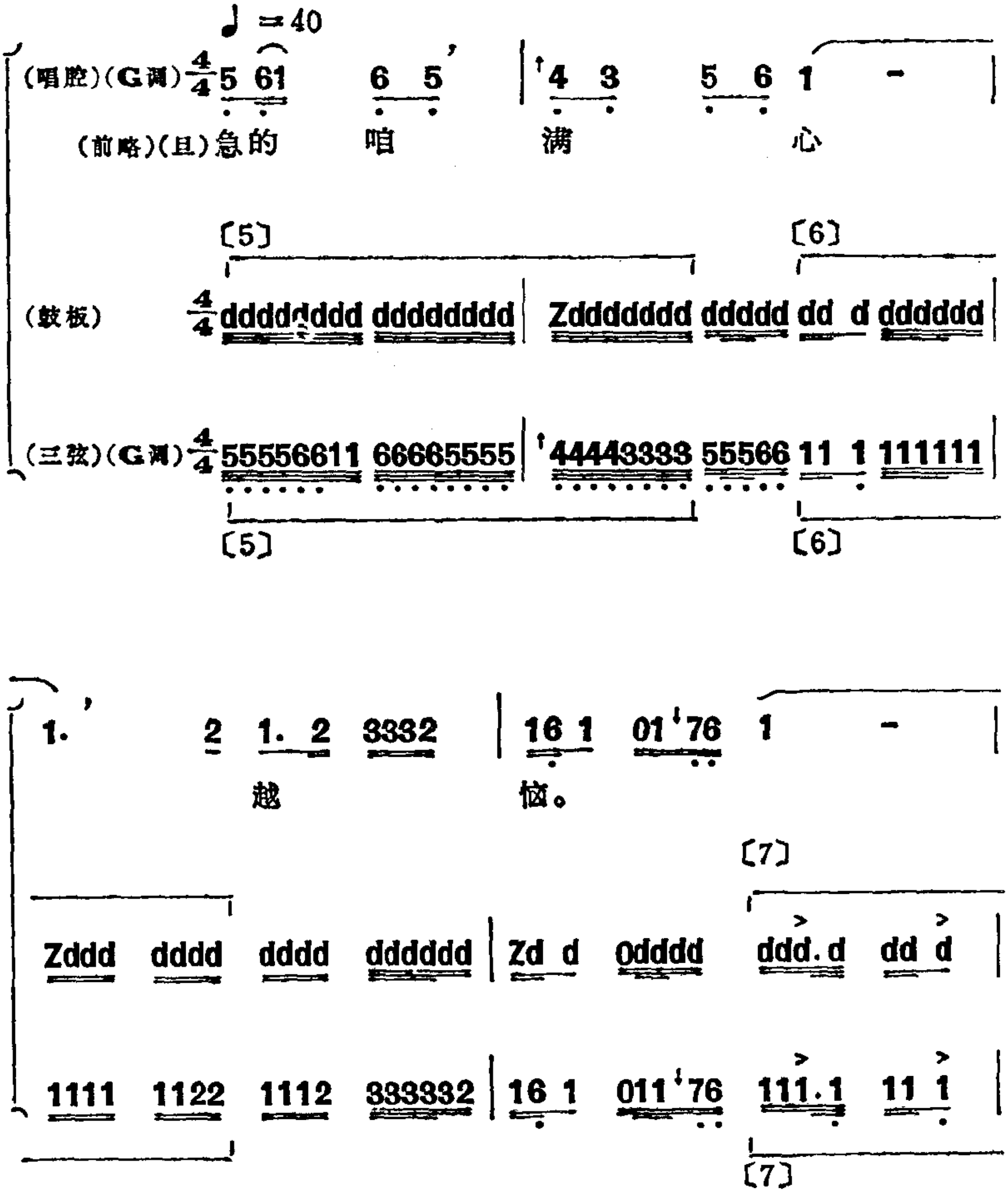
〔2〕撮头——点鼓与三弦上通用的术语。就是在比较匀称的点子间，突然夹用短促的两音。这种打法和弹法，在南北曲中都是常用的。但在南曲中，特别有增加跌宕神情的作用。

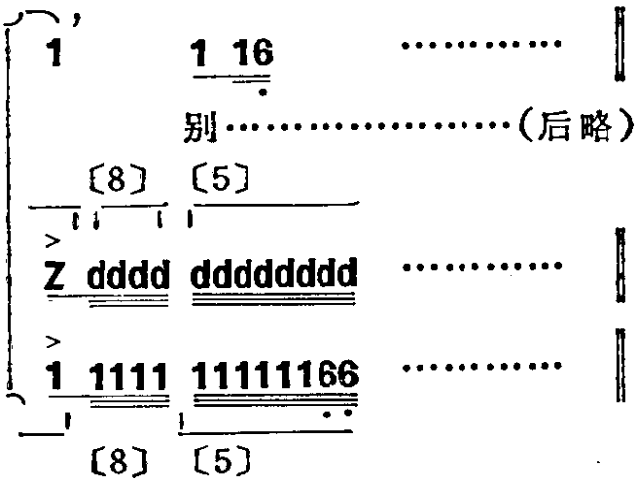
〔3〕应弦——三弦上专用术语。三弦由高音至低音，依次用子弦、中弦和老弦。当主旋律在子弦或中弦上进行时，在老弦上常用低八度或低五度音在花点中与之相应，作为衬托；这叫做应弦。

〔4〕唤头——三弦上专用术语。当唱腔中的一个延长音将结束时，三弦要在最后半拍中，依后接的高低，弹出两个音来，一方面暗示前面延长音的结束，另一方面预先提出后接的音，作为准备。这里所举的两例，后接的音都是高于前面的音，其唤头都是在与后接的音同高的音后加一个向低级进的音组成（如53、16）。反之，

若后接的音低于前面延长的音，则其唤头应是在与后接的音同高的音后加一个向高级进的音组成，如 12、35、56 等。

下面是《长生殿》传奇《絮阁》出北曲《喜迁莺》曲牌中的例子：





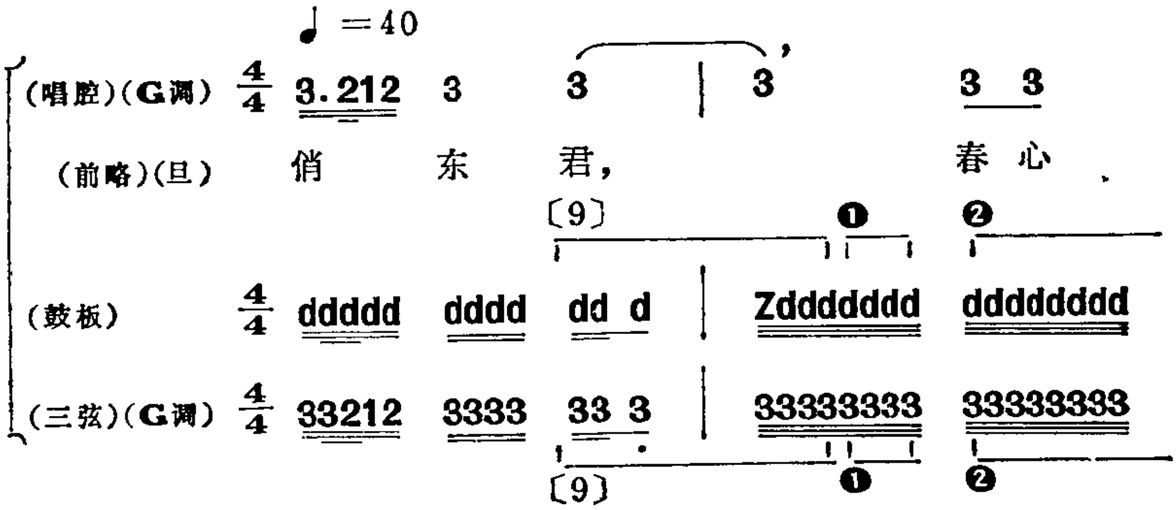
〔5〕滚头——鼓板和三弦上通用术语。每拍八音，用于表达紧张激动的情绪。

〔6〕宕头——鼓板和三弦通用术语。在表达激动情绪的长腔上,用花点衬托出一气下贯的持续神情。

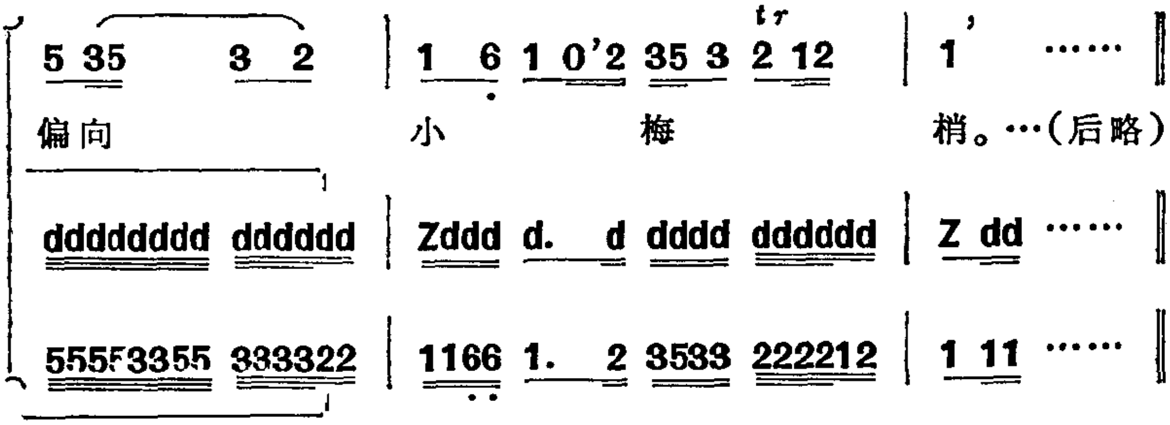
〔7〕出底板——鼓板和三弦通用术语。用前面两拍特定的花点作跌顿之势,使后面板音的发出更加有力。

〔8〕钻头——鼓板和三弦通用术语。常用在滚头前面延长音之末尾，为后面的滚头预先作准备。它本身也就是滚头开始的部分，是在前面延长音中提早半拍出现的滚头——好象是从平静的延长音中突然钻出来的样子,所以叫做钻头。

下面是同出后面北曲«出队子»曲牌中的例子:

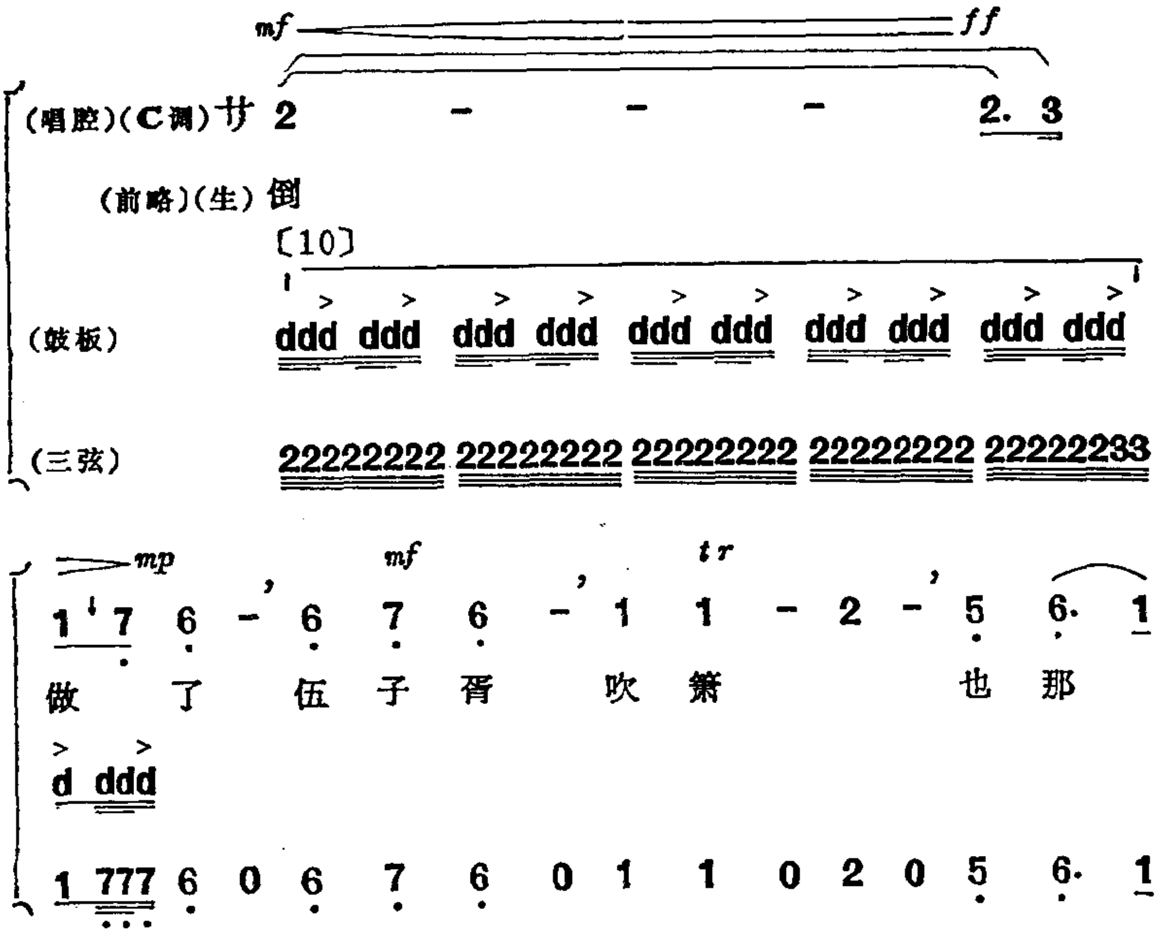


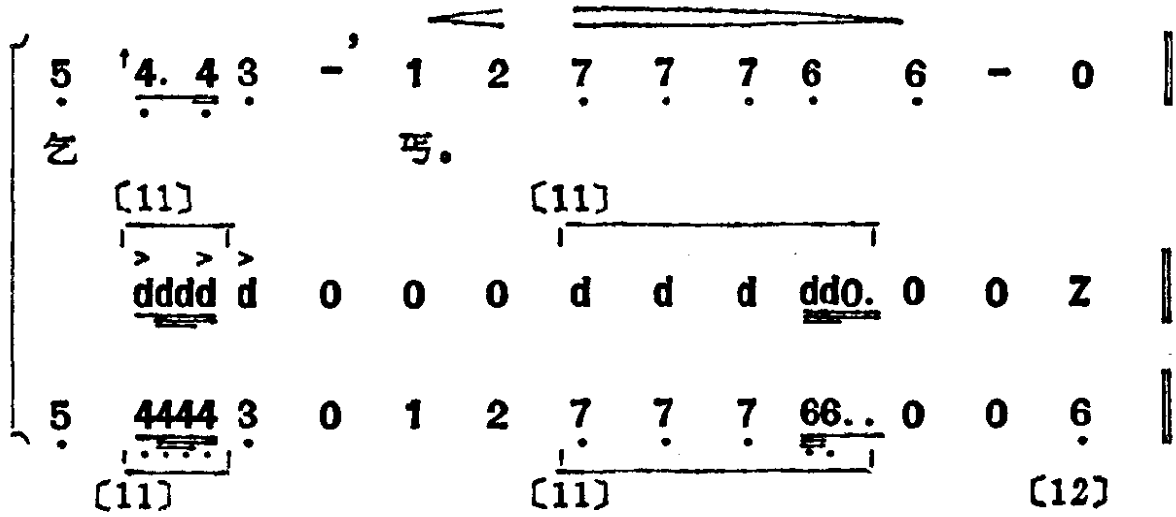
❶❷钻头，滚头说明见前。



〔9〕催头——鼓板、三弦通用术语。在下面紧接着就需要表达激动情绪之前两拍中，鼓板三弦上用这样的花点，提出信号，催动后面激动情绪的到来。催头后面，紧接着就用钻头和滚头。

下面是«长生殿»传奇«弹词»出«一枝花»曲牌的最后一句。





这是一句散板音乐。通常在伴奏南北曲的散板乐段时，鼓板只在每句后面打 Zd 两下，以 Z 表示上句的结束，以 d 引起下句的开始；到了全乐段最后一句的末尾，只打 Z 一下，以表示完全结束；在句中行腔时，点鼓一般不打。三弦上也只是每音弹一下，不加花点。但在需要表达某些特殊的情绪时，鼓板和三弦有时也就突破常规，而参加了进去。上面就是其中的一个例子。

(10) 飞鞭——鼓板专用术语。点鼓上两记轻一记重，急速连打下去，以配合表达紧张、激动情绪的歌声。这时候，三弦上也用“滚头”的手法与点鼓相配合。在上曲中，剧中人李龟年自述其悲凉身世，在末句上达到了高潮。歌唱者在末句的第一字——“倒”字上用由弱渐强而且略带颤音的唱法(术语称“卖头”)来突出激动的情绪；鼓板和三弦上也就用飞鞭和滚头的奏法与之相应。

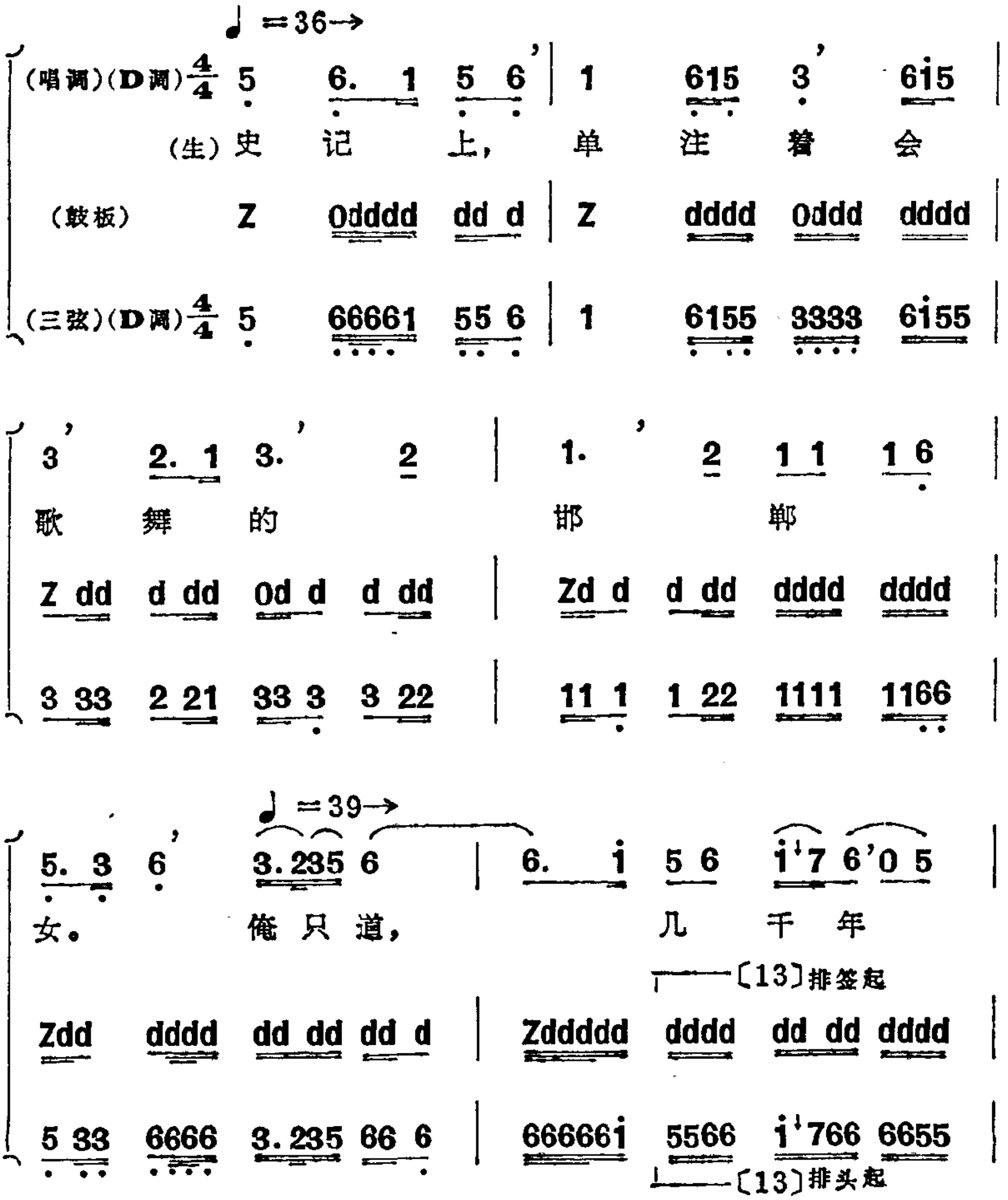
(11) 掇头——鼓板、三弦通用术语。在唱腔中运用“掇音”〔两个同音的重复〕或“叠音”(三个同音的重复)加强气势时，鼓板和三弦就用“掇头”与之配合。

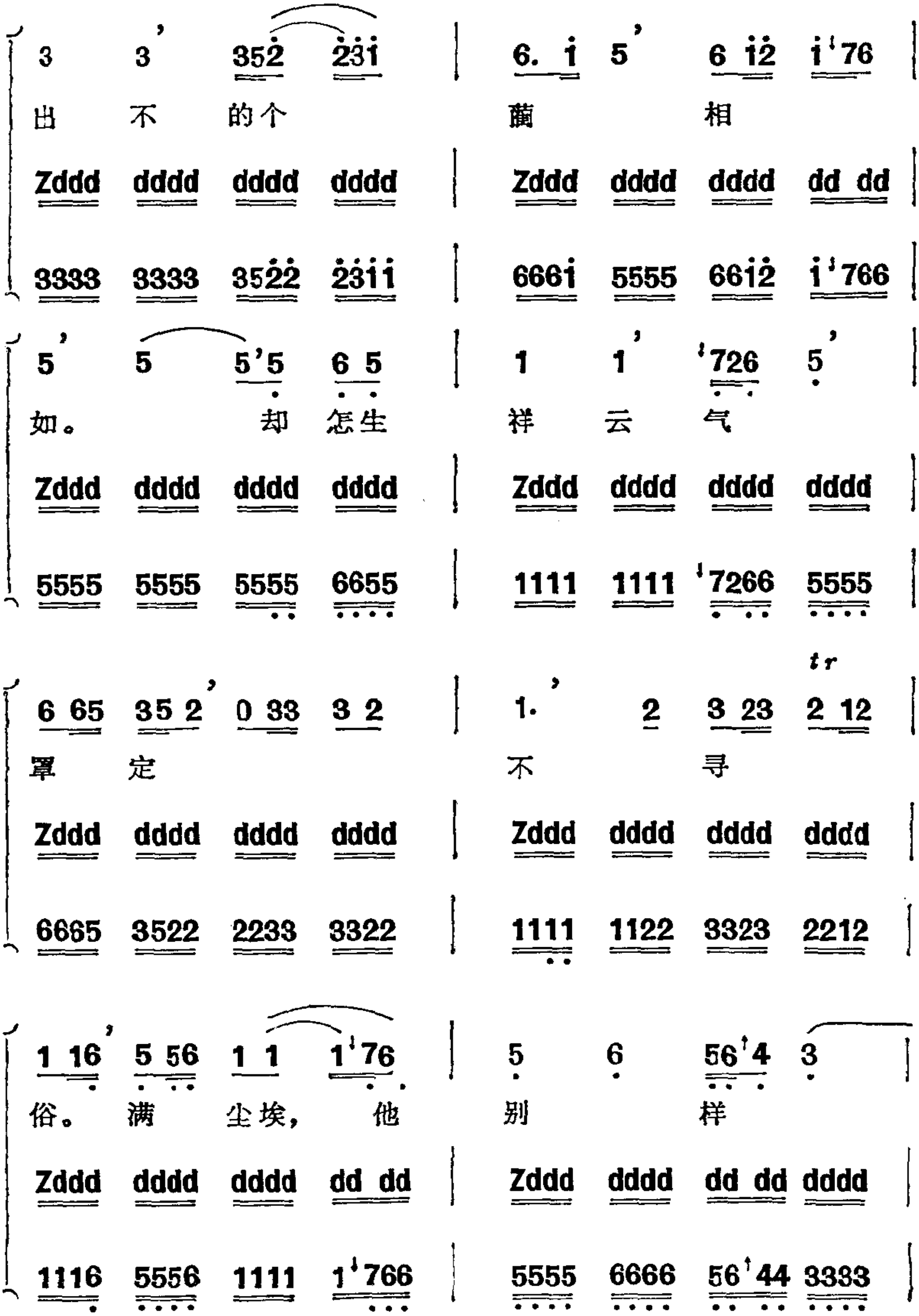
(12) 合底板——三弦专用术语。散板的底板，常在每句末尾一音的后面打出。三弦上不能在末一音发出时随唱腔和笛音同

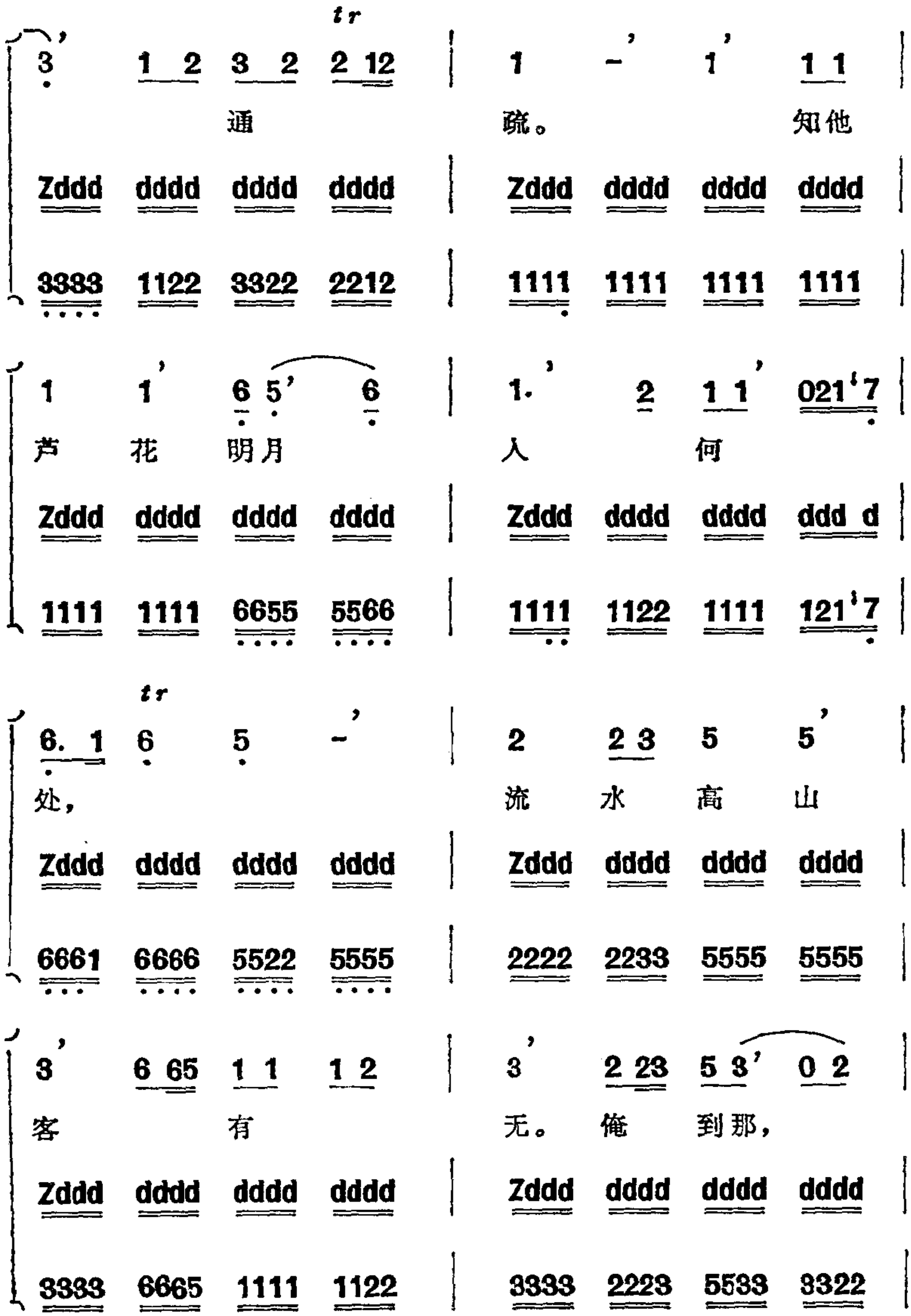
时弹出，它必须等待一下，等到唱腔和笛音完毕时，才和板声同时弹出；这叫做“合底板”。

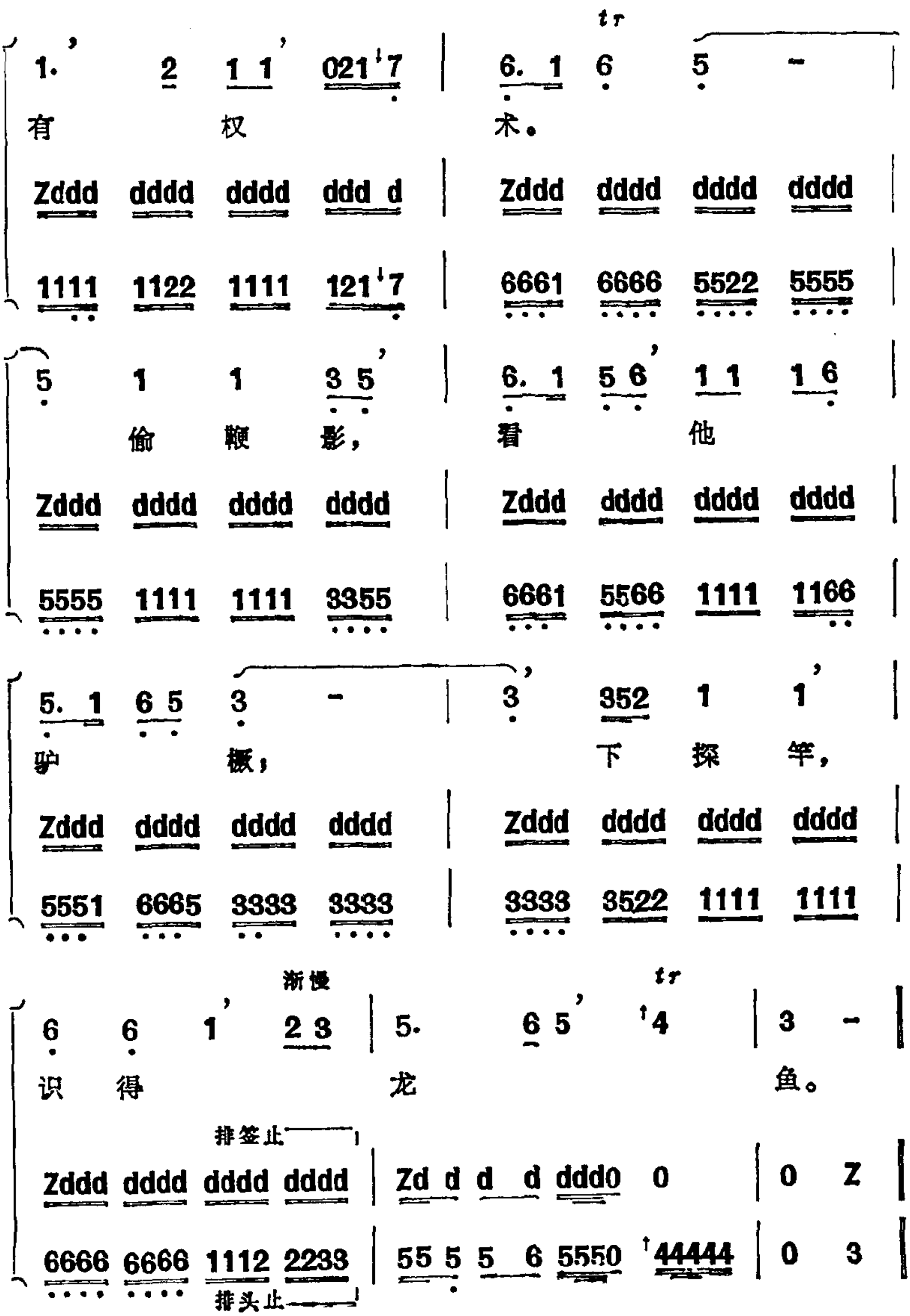
下面是《邯郸梦》传奇《三醉》出中的《鲍老儿》曲牌：

曲例61




出 不 的个 藺 相
如。 却 怎生 祥 云 气
罩 定 不 寻
俗。满 尘埃， 他 别 样

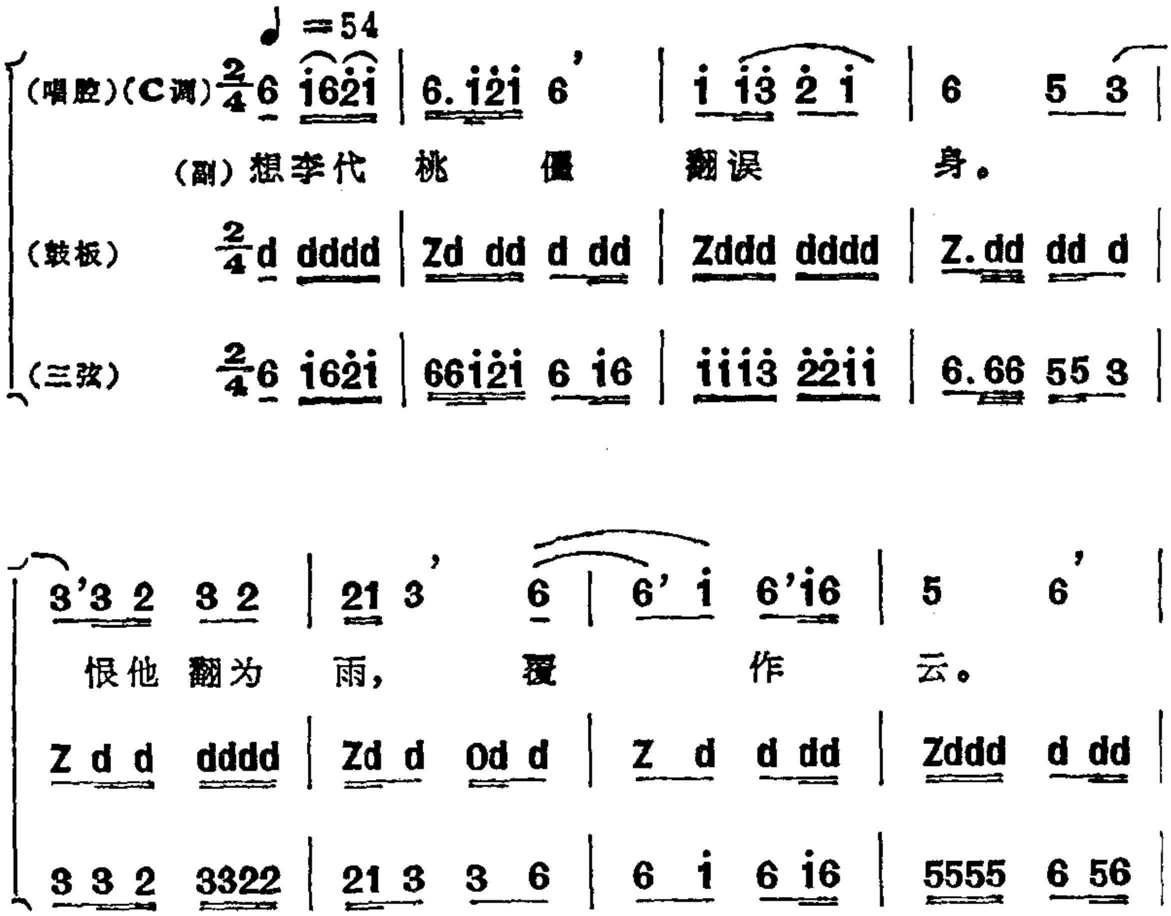

通
疏。
知他
芦花明月
人何
处，
流水高山
客有
无。俺到那，


tr
有　权　术。
偷　鞭　影，
看　他
驴　橛；
下　探　竿，
渐慢
tr
识　得　龙　鱼。
排签止
排头止

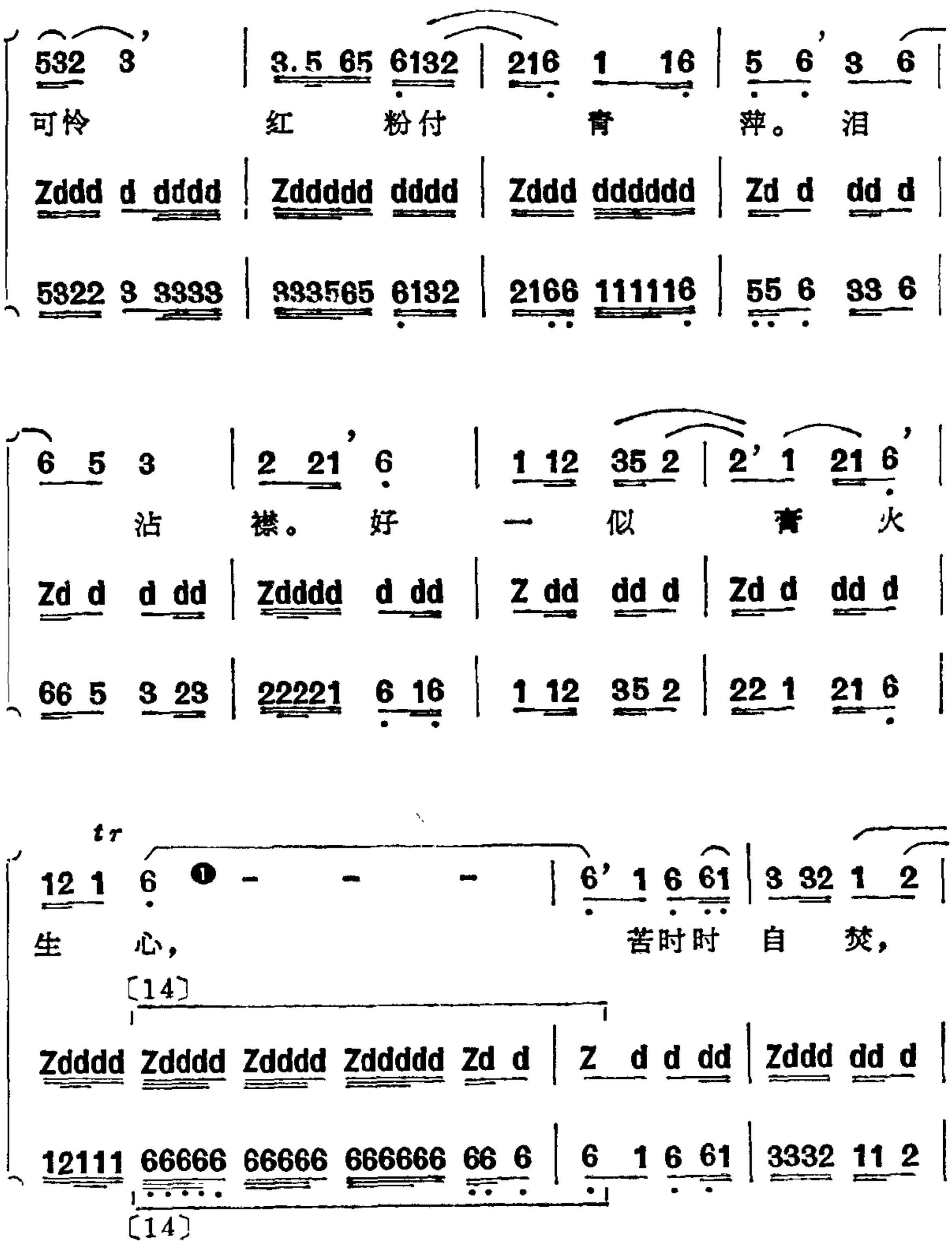
(13) 排签、排头——点鼓均匀地每拍打四记，称为"排签"；与点鼓上的排签相配合，三弦上依旋律每拍弹四声，称"排头"。

这段音乐不过描写剧中人吕纯阳在诉说自己要去超度人的想法，旋律比较平稳，情绪并不奔放。但在戏剧动作上，是由主角手舞拂尘，平匀地打着圈子，脚下用"云步"取横的方向，有节奏地在舞台上移动位置。配合这种动作，小锣每拍轻敲两记，平匀地一直敲下去；三弦和鼓板也适于用排签和排头均匀地一直敲弹下去。

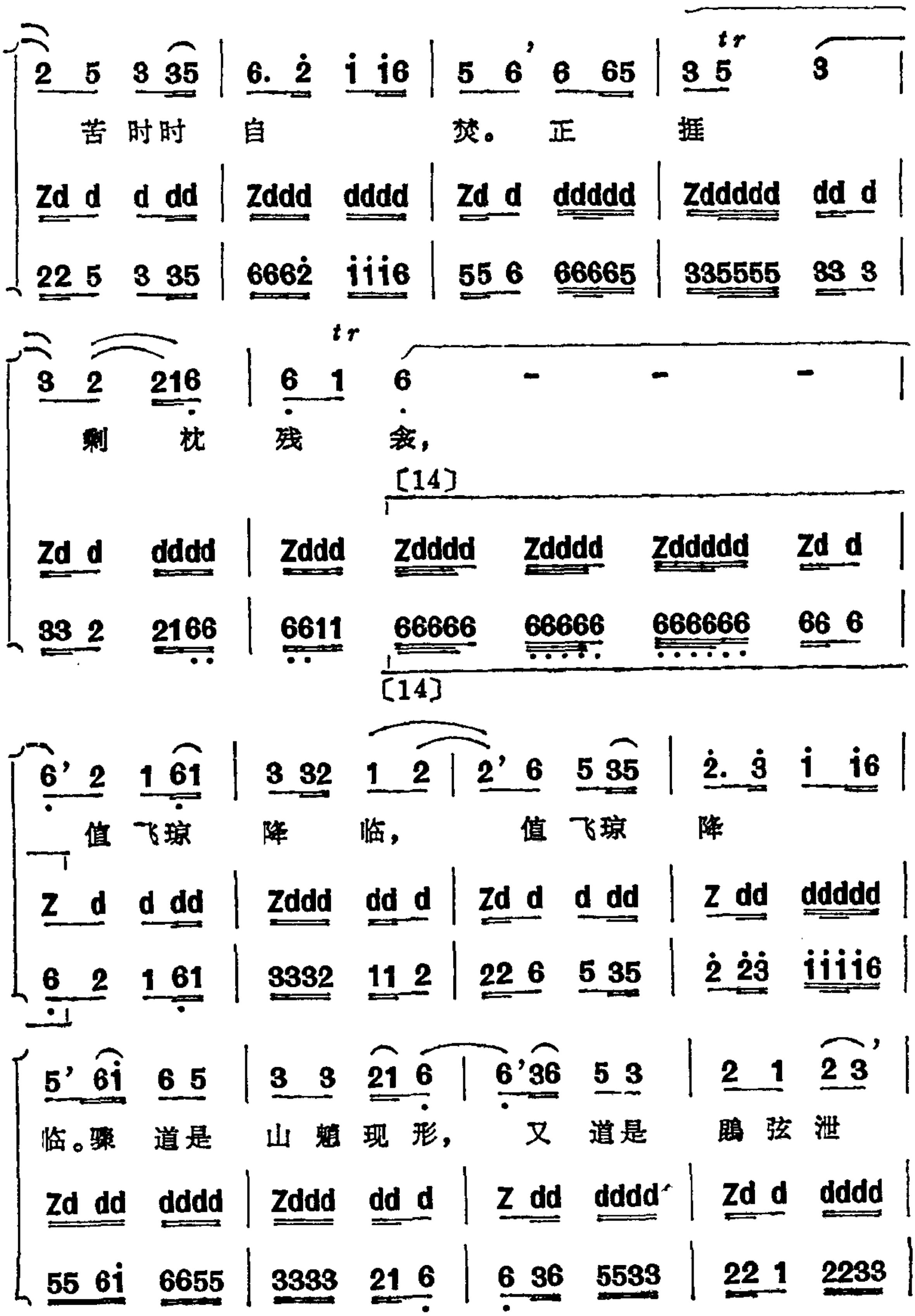
下面例出于《水浒记》传奇《活捉》出中《骂玉郎》❶ 的前腔：

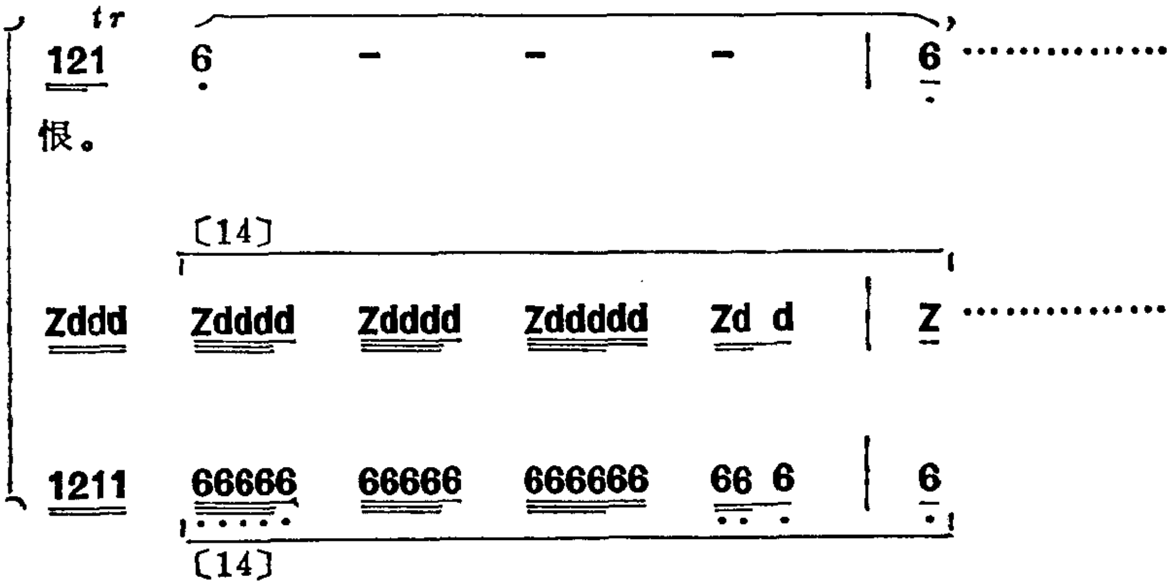


❶此剧内容不好，应予批判。作者选此，只因为其独特的"做头"可资借鉴，但为他剧所无。



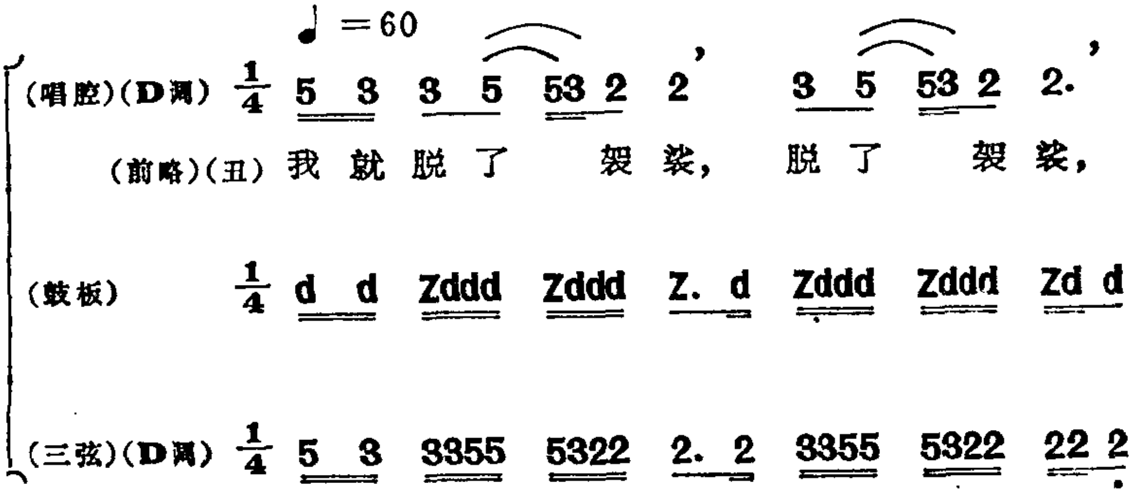
❶这里适应表达的要求，打破一板一眼的形式，从前面的眼位开始额外延伸三拍，后接下一板位。下二处同。歌曲在运用做头时，常常临时打破固定的板眼形式。

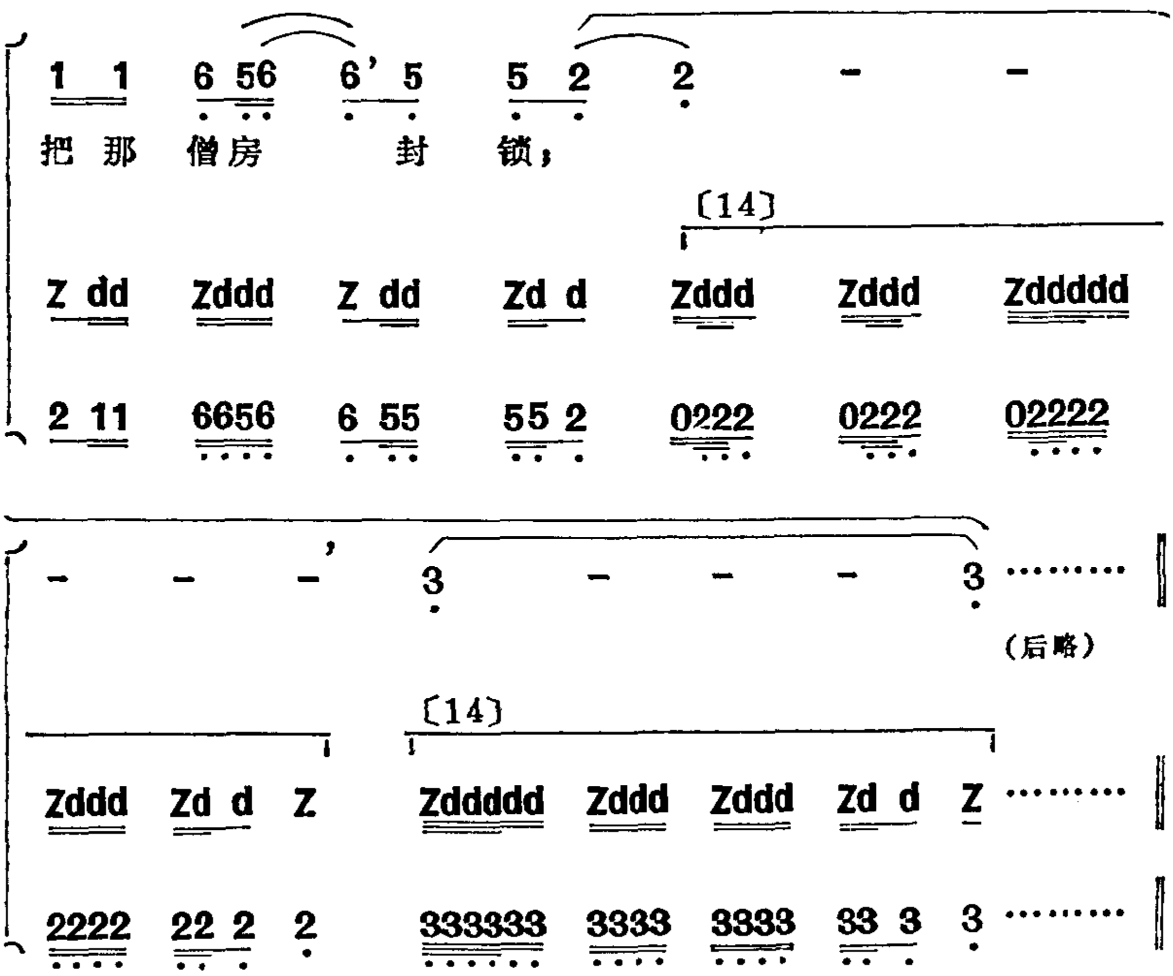

苦时时自焚。正捱
剩枕残衾，
〔14〕
值飞琼降临，值飞琼降
临。骤道是山魈现形，又道是鹏弦泄



(14) 做头——鼓板三弦通用术语。做头是多样的，依不同的特殊表达要求而异，本段戏曲系描述阎婆惜鬼魂活捉张文远事，曲由副扮张文远唱。张临死前摇摇晃晃，连连打呃。配合着他摇晃打呃的身段，鼓板打这样的做头，三弦更用高低八度花点的交错出现，衬托其摇晃打呃的气氛。

下例是出于«目莲戏·下山»出的«江头金桂»曲牌:





〔14〕〔14〕做头。这里两个不同的做头，连接地用在一起，以衬托舞台上丑角轻松而又滑稽的小动作表演。在前一个做头的最初三拍中，要求三弦让开拍位，不下点子，以造成一种特殊效果。

一般说来，做头在一般的南北曲中，虽偶然用到❶，但用得很少。用做头，用得最多的，是南曲中属于《弋阳腔》类型的《弦索调》❷。

【鼓板与三弦伴奏技术的作用】 从这些伴奏技术，可以看出，它们是根据戏曲内容的要求，起出加强表现力的作用；它们有时衬

❶南曲，如上例中的《活捉》出。北曲如《铁冠图》传奇中的《刺虎》出（从略未举例），都用到做头。　❷如上例中的《下山》。

托着音乐的气氛，有时模拟着身段表演的细节，有时在乐曲的进行中提出转变的信号——而提出信号，也正是为了保证更好地表达。

这种技术从何而来？决不是一个清唱曲社中的某些个人仗着自己的天才所能关着门主观地创造出来的。清唱曲社是不讲身段表演的。但它的伴奏技术，却与身段表演有着关系。据此，正可以说明，这种技术在最初，还是从戏剧班子中学来的。

关于鼓板、三弦的伴奏技术，上面所述，是作者生平所仅见的唯一的实际例子。但在1943年戏曲家傅侗❶曾告诉作者，说他在二十岁左右时，曾遇到一位湖南籍的《昆曲》伴奏三弦能手，兼长鼓板；他留他住在公寓里，准备向他学习，不料他突然患病，不多几个月，就死在北京。傅侗引以为憾事。可见这种技术，在1890年左右，还曾是流行较广的。

【印证古人有关伴奏技术的一些说法】 曲师顿仁❷曾提到"弦索"上有"滚弦"、"花和"、"大和"、"钐弦"等技术。何良俊《曲论》说："弦索中大和弦是慢板，至花和弦则紧板矣。"据此，可知其"滚弦"相当于后来的"滚头"；其"花和"相当于后来的"排头"；其"大和"相当于后来一拍一弹、两弹等慢弹。后来没有"钐弦"之名。但据字义，"钐"是"砍"的意思，与"扫"的手势最为相近，疑即琵琶上之"扫"。

李斗《扬州画舫录》卷五描写杰出的鼓板技术，说："声如撒米，如白两点，如裂帛破竹"。作者以亲自体会到的点鼓技术与之印证，对于此说，便觉深信不疑。同书讲到三弦技术，说："此技有二

---

❶别号红豆馆主。他当时正在清华大学教学生歌唱和扮演《昆剧》，时年约已六十余岁。估计他二十岁左右时，约当1890年左右。　❷顿仁在正德年间(1506—1521)曾随明武宗到过北京，其言见上文。

绝；其一在做头、断头——曲到字出音存时，谓之腔，弦子高下急徐，谓之点子，点子随腔为做头；至曲之句读处，如昆吾切玉，为断头。其一为弦子让板——板有没板、赠板、撤赠、撤板之分，鼓随板以呈其技，若弦复随鼓板以呈其技，于鼓板空处下点子，谓之让，惟能让鼓板，乃可以盖鼓板，即俗之所谓清点子也。”这里把延长音中用点子一律称为做头，与后来把在特定环境下特定延长音中用特定的点子称为做头者有所不同。各地传派不同，所用名词，互有出入，这是可以理解的。断头是说明弹奏者在弹到句读处所常有的那种明快的顿挫感觉，如“出底板”的最后一重弹，长腔末唤头前最后一重弹都是；三弦弹奏时，应有成竹在胸，所下点子，应如斩钉截铁，毫不游移，到句读处，自有清楚的交待，这在乐谱上虽不能用休止符表示出来，但在连续不断的点子进行之中，仍能起出“断”的作用。“让”的例子，是不多的；在南曲的中眼上，是鼓板让三弦；在某些做头中，是三弦让鼓板。古人著作中能对乐器奏法加以描述，可供我们印证、研究者寥寥无几；上述两条，已可算是极为难得的资料。

【民间高超的集体作曲能力】 事情仿佛很奇怪。在戏曲方面，也象在别种民族音乐方面一样，一方面我们举不出多少有名有姓的作曲家来——我们能举得出的，只有许多有名的剧本作家，他们只是剧本和歌词作者，并非音乐作者；另一方面，我们却又拥有大量的戏曲音乐作品——即使现存曲谱，只能代表较小的一部分，也已是相当可观。有作品当然有其作者。他们究竟是谁呢？毫无疑问，他们是劳动人民，是被轻视的“戏子”和戏班里的吹鼓手。但他们都是非常高明的作曲能手，有许多极为优秀的作品，可以为他们作见证。在解放前的旧社会里，非但他们的人被轻视，连他们通过集体刻苦劳动，而好不容易创造出来的音乐也被轻视。的确有

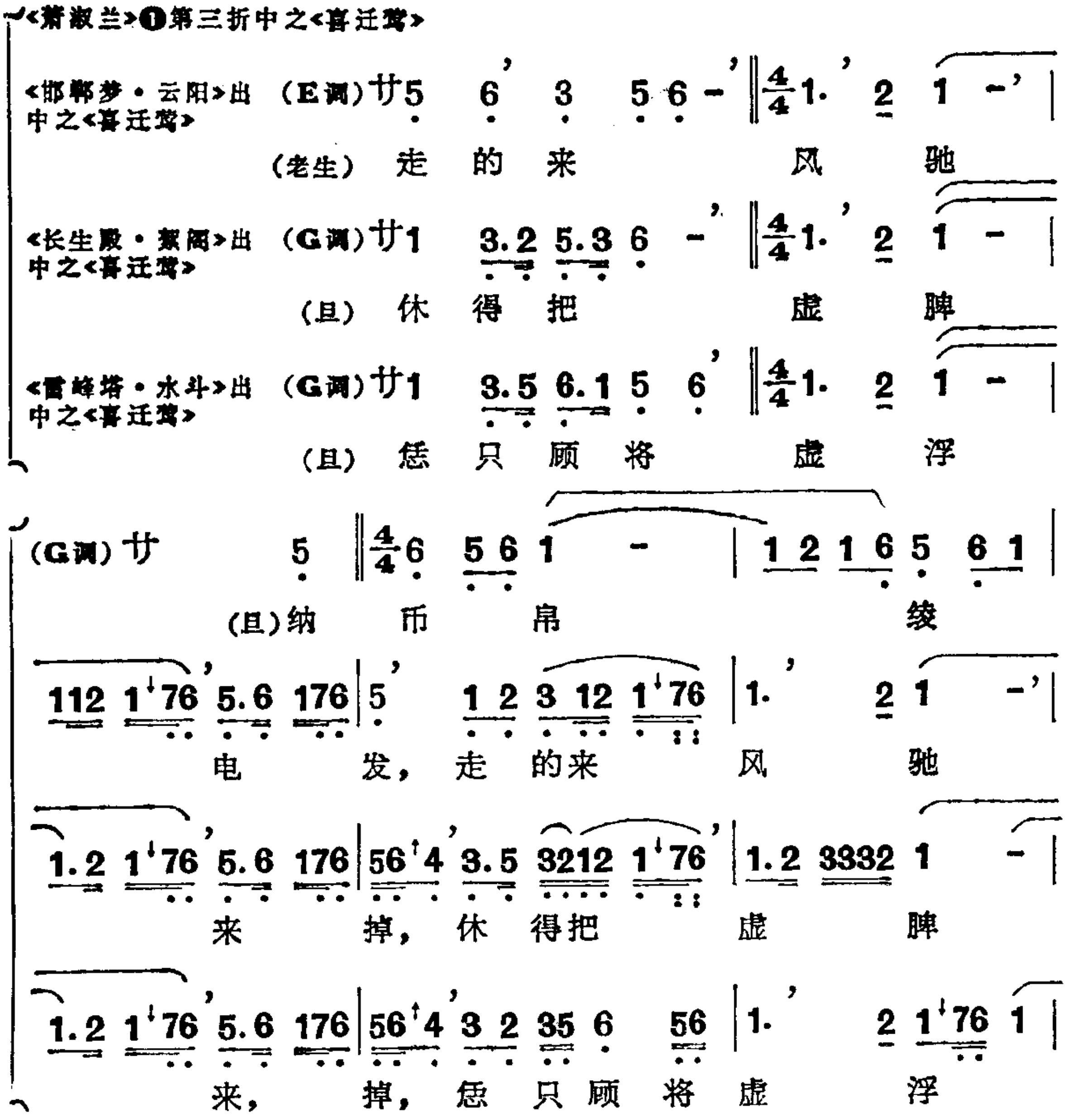
不少文人写了不少戏曲论著，但其中所讨论的大都是有关剧本、剧本作者、故事情节、歌词写作技巧、音律、音韵等与文学有关的问题。剧曲作者是谁，写作技巧如何，哪些曲调写得好，好在哪里，写法如何，特点如何，这些与音乐有关的问题，从来没有人去关心过，去估价过、去分析过、去研究过。可以不可以说，这是阶段斗争的一种表现形式呢？若如此，则我们作为社会主义时代的音乐史研究者，正应该在毛泽东思想指导下，把旧时代文人的做法，根本颠倒过来。他们不讲音乐，我们更要讲音乐；他们不能告诉我们音乐上的道理，我们一定要补救这一历史缺陷，要加倍努力，渐渐把音乐上的道理一一研究出来，一方面尽量把我国过去劳动人民在音乐上独特的成就，充分介绍出来；另一方面，更重要的，我们要为"古为今用"，为借鉴和发展传统，建设社会主义音乐，创造更结实的艺术条件。这是一个单靠书本知识所不能解决的问题，又是我们有责任，必须通过对无数具体音乐作品比较深入的研究，由点及面逐步去解决的问题。要解决这一问题，目前首先要根据事实，明确看法，以便广泛发挥集体力量，长期共同努力，踏踏实实进行解决。

【用同一个曲牌形式来表达不同的感情内容】 国际上不讲曲牌；这个问题，在国际作曲理论著作中，不容易得到解答。因而过去我们中间有些人也就往往不大容易相信有这可能；不大容易理解这样的作曲方法，给它以足够的估价。但事实上，在我国，却的确有着无数曲牌，又有着无数曲牌的无数变异形式。这样的变异，能比之于"变奏"吗，能比之于"加工改编"吗？好象有些相象，又有些不大合式。因为它不是以保留、重复、装饰、发挥原有主题的原有乐曲为其主要任务；而是根据所须表达的新的内容的需要，采用一个曲牌形式，参考其原有乐曲，作自由的处理。它与原有乐曲之间的关系，若即若离；其适于表达内容者保留之，其不适宜者改变

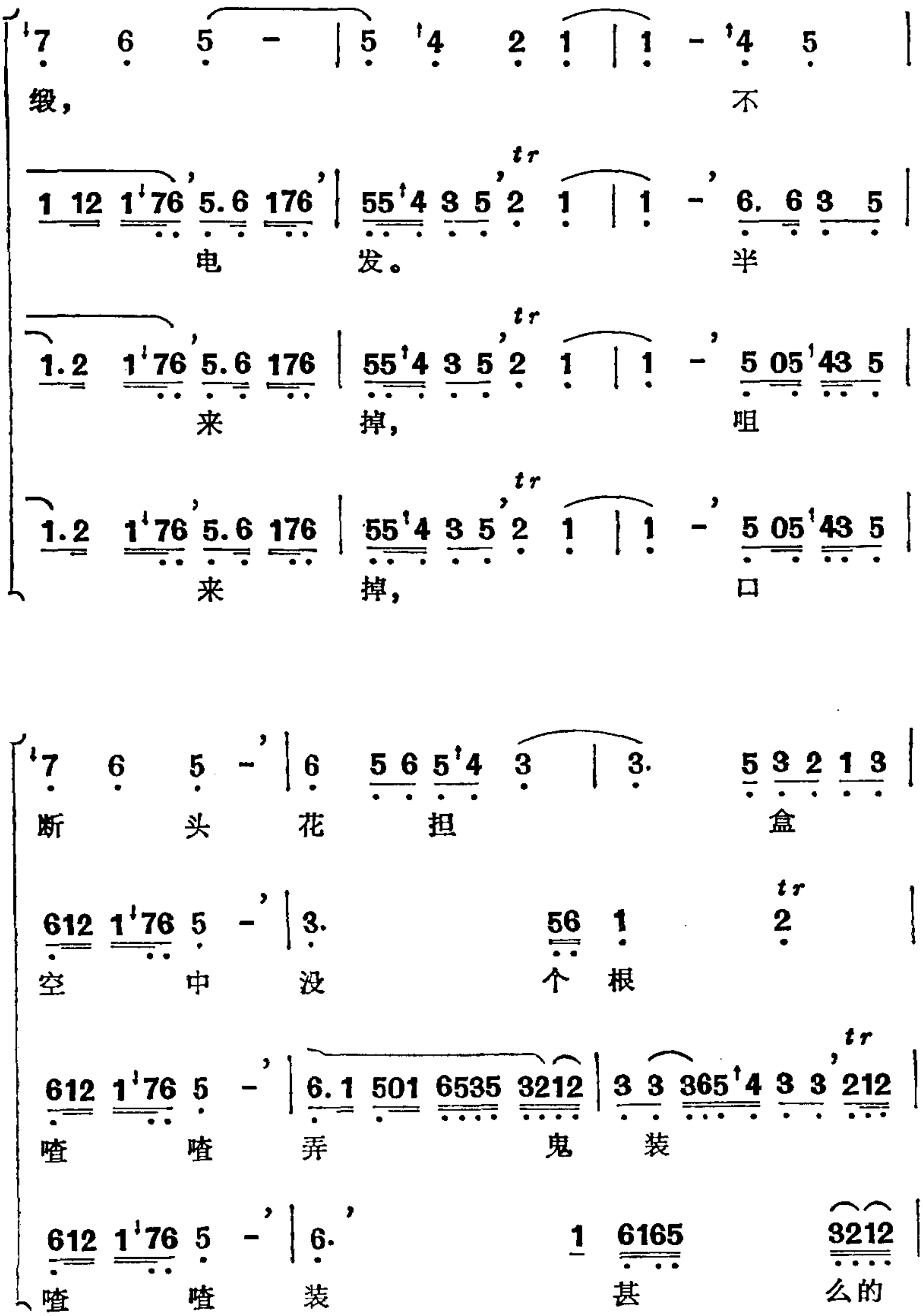
之或突破之。处理非常自由，改变的幅度可大可小，总之，以很好表达其所需内容为目的。举北曲《喜迁莺》曲牌四个变异形式为例（例 62）。

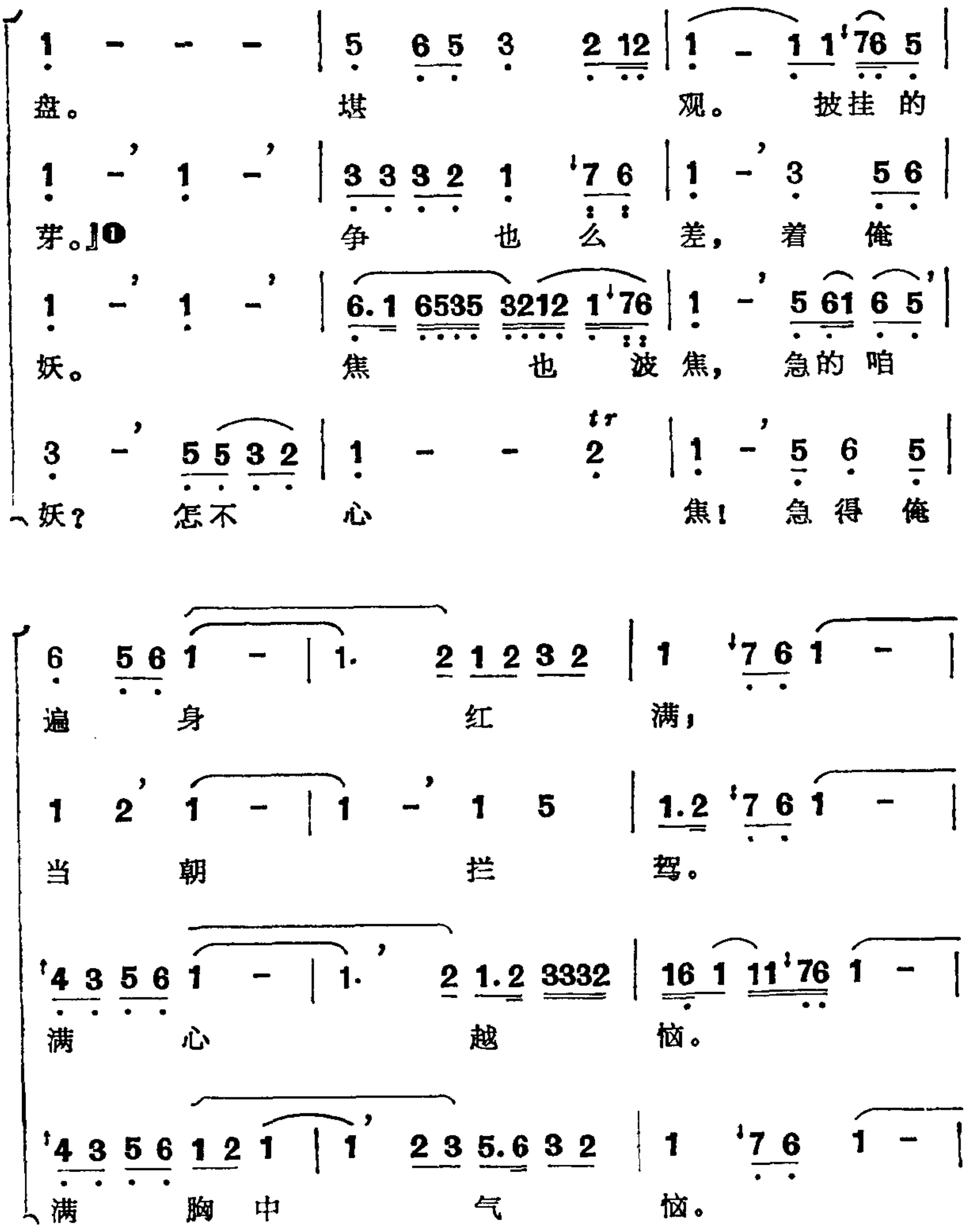
曲例62

北曲《喜迁莺》曲牌四种变异形式之比较

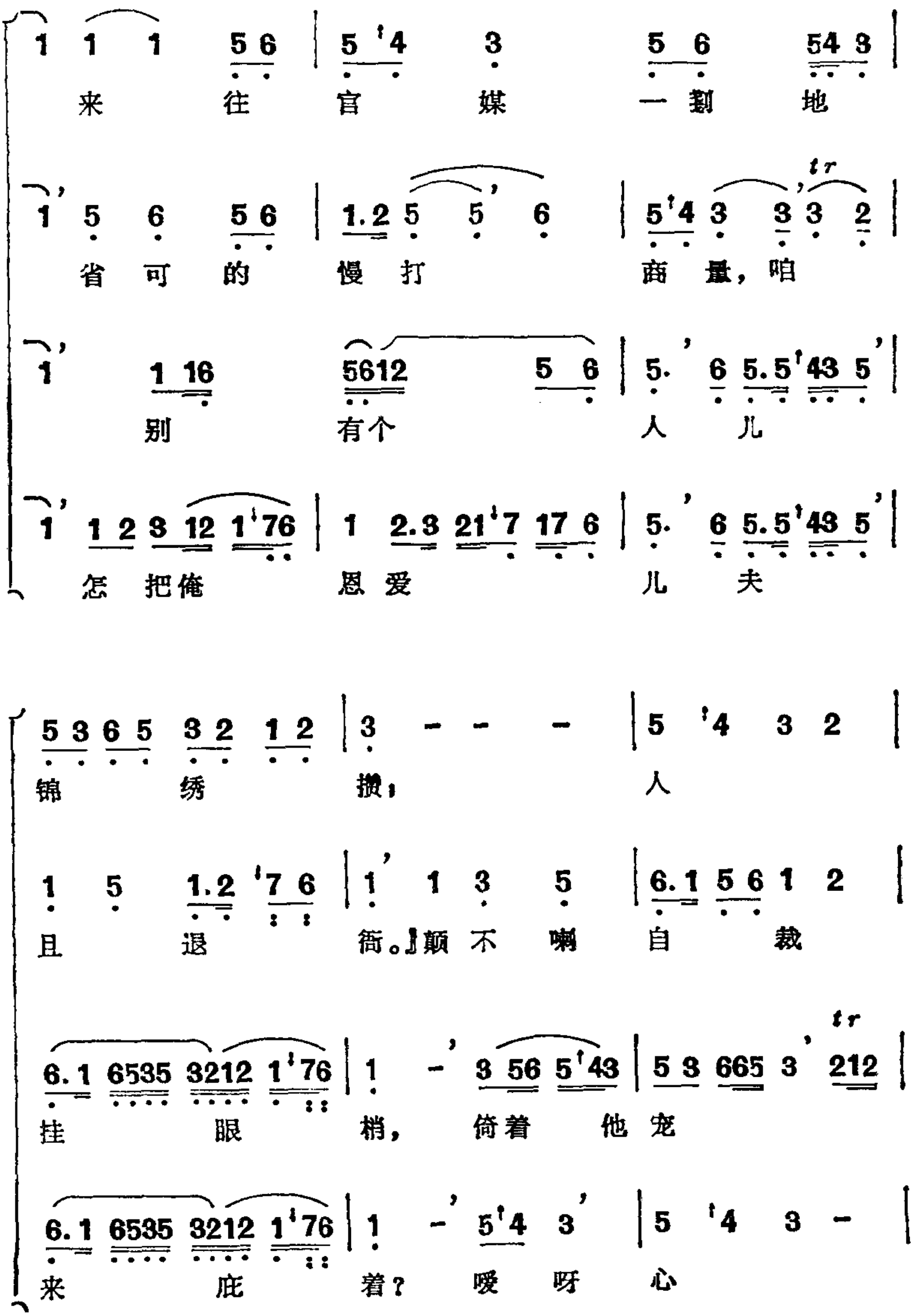


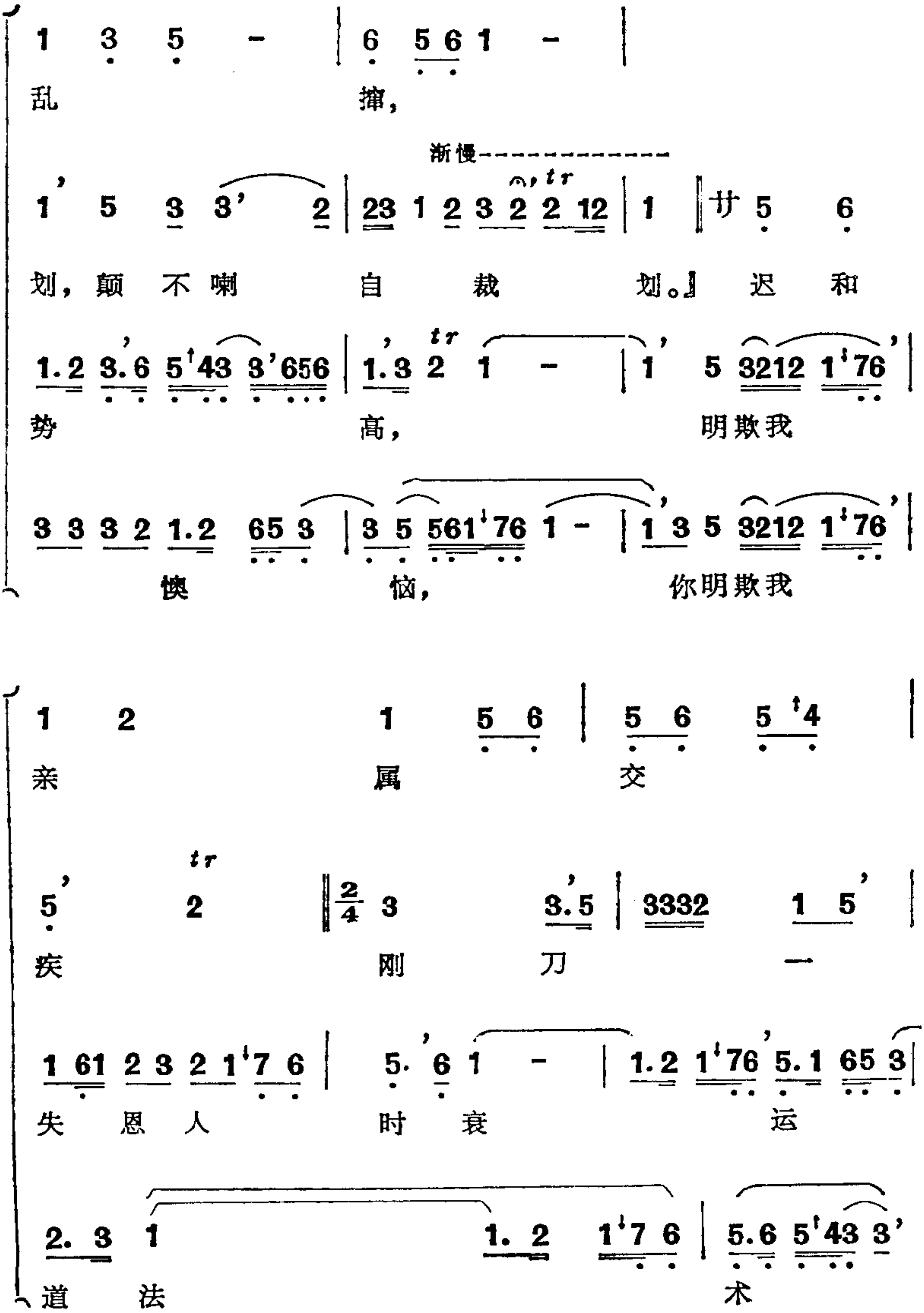
❶元明间贾仲名（1343—1422后）作词。曲调见《九宫大成谱》卷七十四。原谱未定调，兹因适合旦唱，暂定为 G 调。此曲只存曲谱，无实际唱法可供参考，故仅依原谱照译，不加小腔，也不加换气符号，以存原来面目。

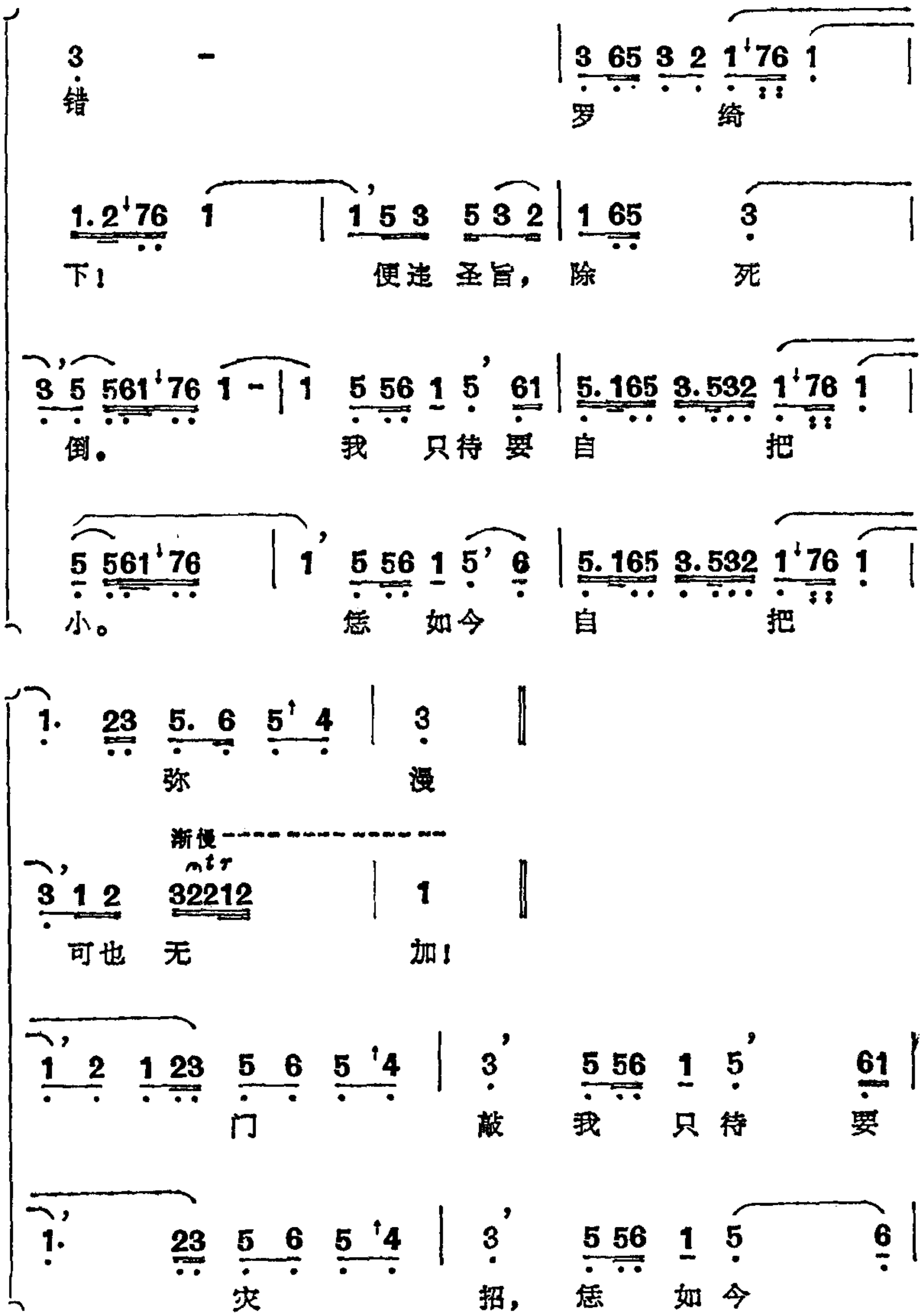

缀，不
电发。半
来掉，咀
来掉，口
断头花担盒
空中没个根
喳喳弄鬼装
喳喳装甚么的

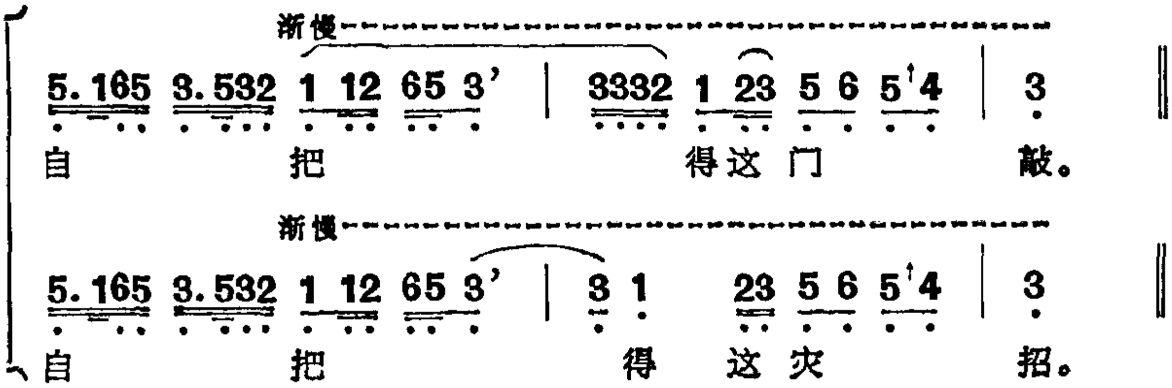


❶』表示段落划分，情绪突出变动之处；本曲有』符号的四处，也都是唱腔中断，插进道白之处。


来往官媒一劃地
省可的慢打商量，咱
别有个人儿
怎把俺恩爱儿夫
锦绣攒，人
且退衙。』颠不喇自裁
挂眼梢，倚着他宠
来庇着？嗳呀心


乱 揸，
渐慢
划，颠不喇 自 裁 划。】迟 和
势 高， 明欺我
懊 恼， 你明欺我
亲 属 交
疾 刚 刀 一
失 恩 人 时 衰 运
道 法 术


错　罗　绮
下！　便违圣旨，除　死
倒。　我　只待要　自　把
小。　恁　如今　自　把
弥　漫
渐慢
可也　无　加！
门　敲　我　只待　要
灾　招，恁　如今



第一曲《喜迁莺》，出于《肖淑兰》第四折。剧中人肖淑兰，配得他所中意的郎君。结婚之日，她带着喜乐心情，观看着周围人们忙碌热闹的情景。曲调是柔和的，是喜乐的，但描述偏于客观，曲调也比较平稳，不露丝毫激动的意味。

第二曲《喜迁莺》出于《邯郸梦·云阳》出。梦中兼当将相、身居高位的卢生，忽然含冤被捕，押赴法场就刑。在短短的一曲中，前后情绪，显著地变动四次：由开始到"根芽"，描述卢生被捕时，自已莫名其妙，还摆着他将相的架势，曲调也还表现着阔大的气魄；由"焦"到"退衙"，描述他想见皇帝，当面分辩，还未到绝望的时候，曲调由阔大而转向低沉；但后来他终于知道绝望了，就准备自杀，情绪就突然紧张起来，"颠不喇"两句，曲调由低而高，表达他情绪的激动；最后，他由悲观而转入绝望，曲调一方面经过散板转入一板一眼，增加激宕的气氛，一方面在"刚刀"句上，用高音唱出带哭而决绝的声音，之后，又转入略低的音域，以表达其终于绝望，安心等待就死的情绪。

第三曲《喜迁莺》，出于《长生殿·絮阁》出。因唐明皇与梅妃宿翠华西阁，杨妃翻起了一场醋海风波。她为了看守阁门的高力士欺瞒她而生气。从"别有个"到"运倒"，说到她痛心之处，曲调特别地激越、高亢起来；最后，她虽扬言要"自把门敲"，但不免也流露

出一种踌躇的心情，曲调转向低沉，且以3调式作结，留有疑问的余味。

以第三曲与第二曲相比，第二曲的旋律比较朴素、简洁、直拔，再加一些跳腔，更加见得气势阔大、激昂、有力，适合于一位发抒忿激心情的将相的地位；第三曲的旋律比较繁碎、花簇、华丽，而且多用级进，在生气之中，带有缠绵、柔媚的情致，适合于此时杨妃的身分。

第四曲《喜迁莺》出于《雷峰塔·水斗》出。内容系描写白娘子在将对法海和尚动武战斗之前，先发言向他怒骂时的情形。从歌词与曲调，都可以看出，本曲在大体上，是以第三曲为依据，只依内容的需要，作必要的改动。首尾两叠句处，曲调与第三曲基本上相同，但中间自"装什么的妖"起至"道法术小"止的一段曲调，却经过精心的处理，增加坚强有力的气氛。全曲柔中有刚，正适合于表达此时此地白娘子的感情。

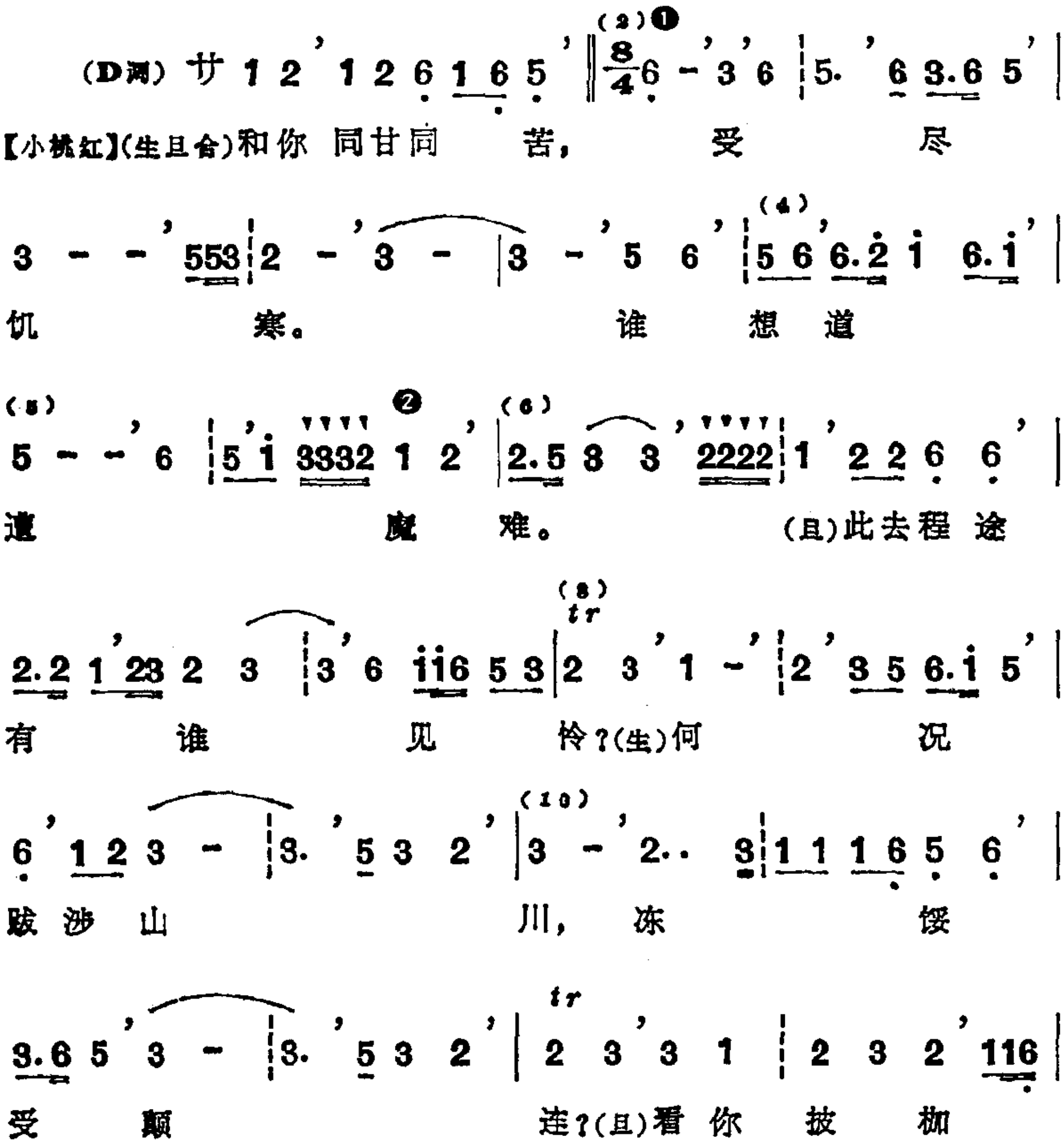
同一曲牌，用于四种绝然相异的内容，却能各自适合，各有各的特点，而且依感情的前后发展，各自作了相当细致、深刻的处理。特别可以注意，这是内容的细致表达，而不是机械性的形式上的加工。类似的作品，在长期广泛流行的南北曲中，是大量存在的。它们不能不引起我们钦佩的心情。

【用同一曲牌的板式变化来体现感情内容的发展】　人们常根据戏曲每出组成形式之不同，分别称之为曲牌体和板腔体——称由多少不同曲牌连接而成的乐曲为曲牌体，称由同一曲牌，经由各种板式变化发展而成的乐曲为板腔体。若依这样分类方法来看南、北曲，则它们兼具二者：一方面它们常由若干曲牌连成，当然是曲牌体；但另一方面，如南曲之"前腔"，北曲之"么篇"，在同一曲牌连续运用的时候，又常有板式上的变化，又可以视为板腔体。因

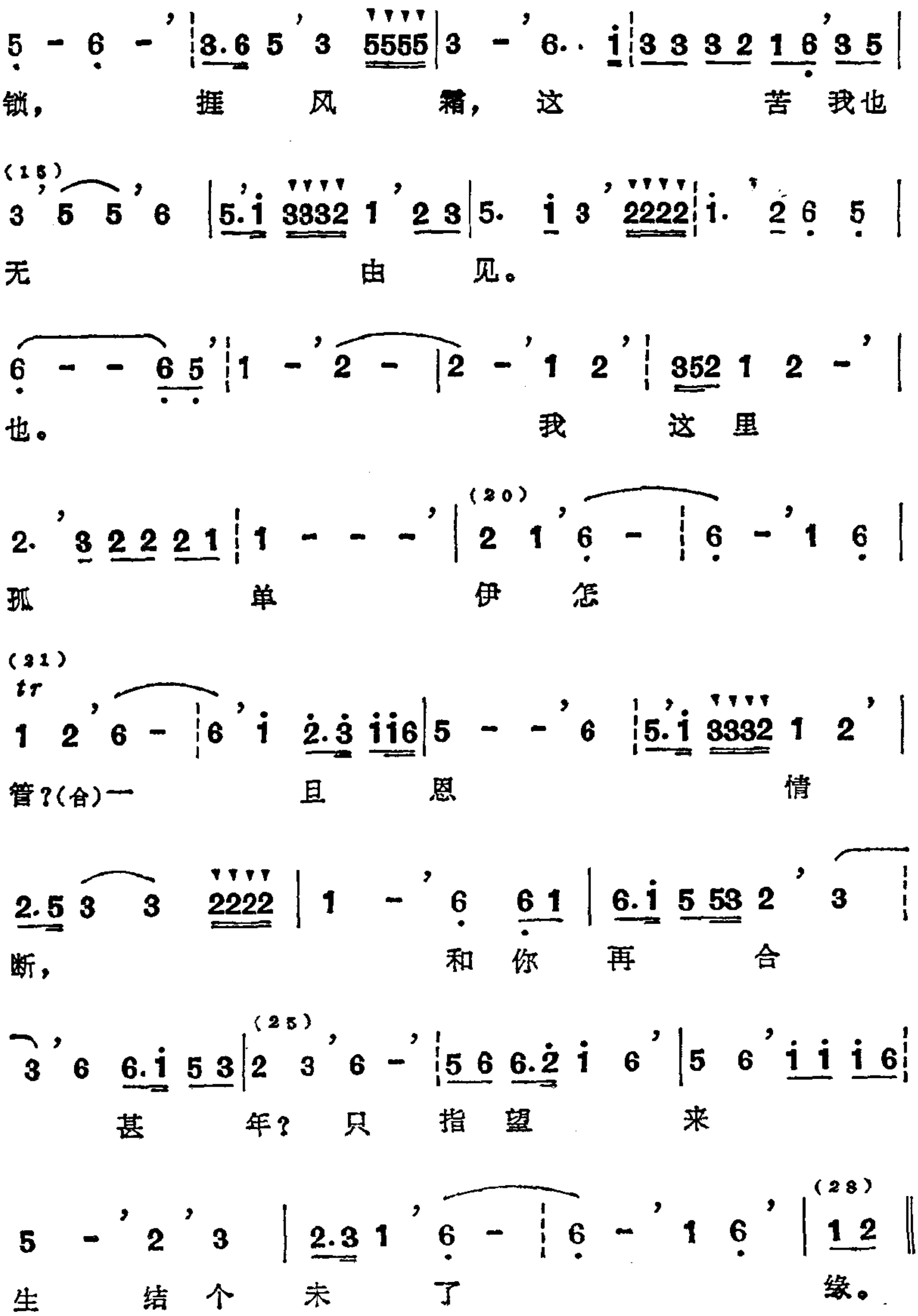
此，可以说，南北曲是包含着板腔体的曲牌体。举《寻亲记·府场》出中之南曲《小桃红》曲牌及其前腔为例。

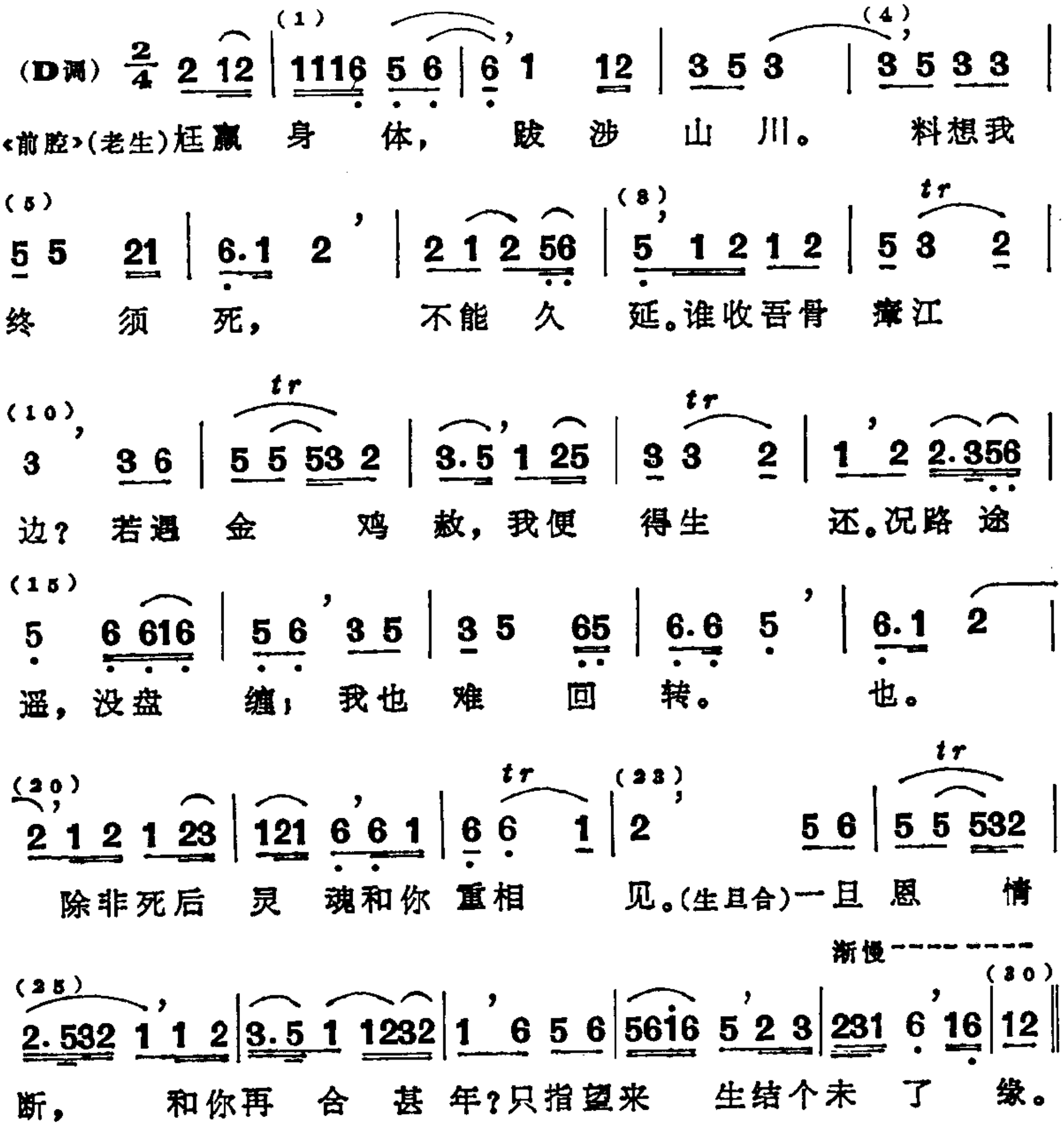
曲例63

《寻亲记·府场》出中之《小桃红》及其《前腔》



❶实际演唱虽从此处起板，但与后面的《前腔》对照看来，此处已相当于第二板位。故以(2)标明其板数，以便与后接的《前腔》作比较。 ❷颤音处带哭腔。


锁，捱风霜，这苦我也
无由见。
也。我这里
孤单伊怎
管？(合)一旦恩情
断，和你再合
甚年？只指望来
生结个未了缘。



《寻亲记》作者佚名，可能是元人作品。剧中描写书生周羽被恶霸张敏陷害，先被官府定成死罪，后改判为流放；其妻郭氏教子成名，终于寻到父亲，回家团聚。剧名内容，不离节孝，受封建伦理观念的影响很深，其消极的一面，应予批判。周羽和郭氏为贯串全剧的主角。剧中通过对主角亲身感受的苦难的描写，把恶霸行为、官吏残暴，揭发得淋漓尽致，能引起观众对压迫者的痛恨，对受害

者的同情，在这一方面，本剧还不失为一个相当优秀的作品。

《府场》一出，描写周羽在被流放、被押解起程之时，与其妻郭氏惨别的情形。这里所引，是本出开头的《小桃红》及其《前腔》共二曲❶，曲情悲愤哀伤。前曲由老生和正旦轮唱兼合唱，节奏用加赠板的一板三眼，适于抒写缠绵悱恻之情。但有解差在旁，催促周羽上道，不容他们尽情话别。后曲先由老生独唱，接着由老生和正旦合唱，节奏一变而为一板一眼，适于抒写在急迫的情况下恋恋不舍之情。同一曲牌，前曲宛转，后曲直率；曲调经过精心的处理，结合前后不同的感情发展，配合得相当细致、紧密。在南曲的板腔变化方面，常常可以遇见类似的一些经验。

试从旋律上比较两曲前后改变的大小。前曲(1)—(4)板，相当于后曲(1)—(4)板，前曲(21)—(28)板，相当于后曲(23)—(30)板；在此二处，最容易看出，后曲是前曲的简化形式。这是一种情形。前曲(6)—(21)板，相当于后曲(8)—(23)板；在此处，虽然还可以看出两者间的关系，但因其间改变较大，已不如上述二处那样的明显而容易看出。这是第二种情形。前曲的(4)—(6)板，相当于后曲的(4)—(8)板；此处歌词增加了，板数增加了两板，乐句也完全变了。这是第三种情形。这三种情形，在南北曲的板式变化中，是经常可以遇到的。

这里又可以注意一个问题，《小桃红》是南曲曲牌；这里却前曲有28板，后曲有30板。正可见在沈璟之前❷，南曲本来并不是

❶明末汲古阁《六十种曲》初印本只列《发配》一出，《小桃红》曲牌在此出的中段；清《天韵社曲谱》分列为《出罪》和《府场》两出，《小桃红》曲牌在《府场》出的开头。

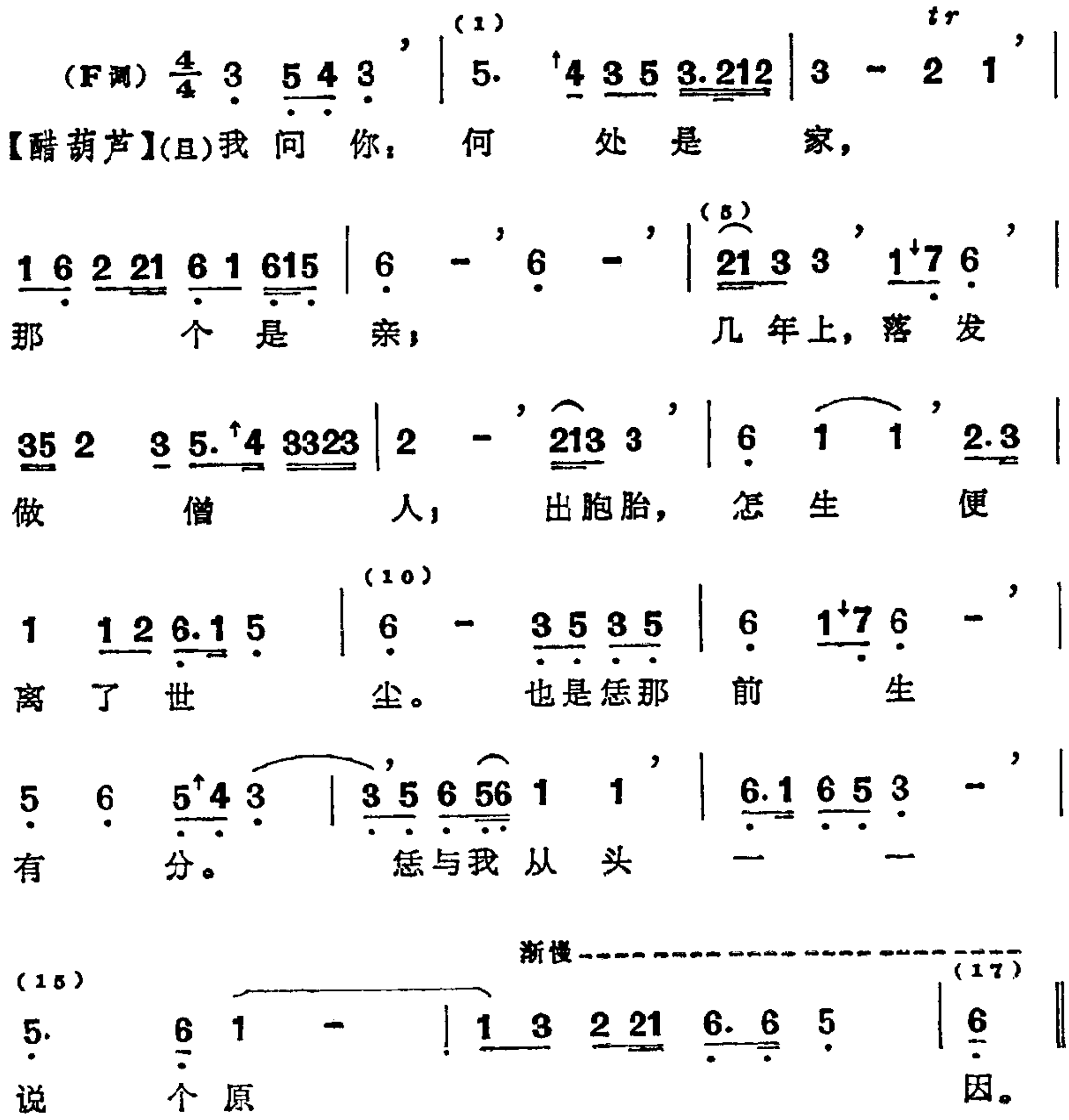
❷明臧晋叔《元曲选》，把《寻亲记》定为“明无名氏著”。明徐谓《南词叙录》列《教子寻亲记》于“宋元旧篇”之中。吕天成是沈璟同时代的人。他在所著《曲品》中把《教子》列入“旧传奇”一类，说“古本尽佳，今已两改。”富春堂本《寻亲记》，作“武林王錂重订。”吕天成《曲品》中列有“王錂，剑池，钱塘人”，并说，“剑池校曲巧多，久沈酣于音藏。”可知此剧为旧作，后经重订，其成书远在沈璟之前。

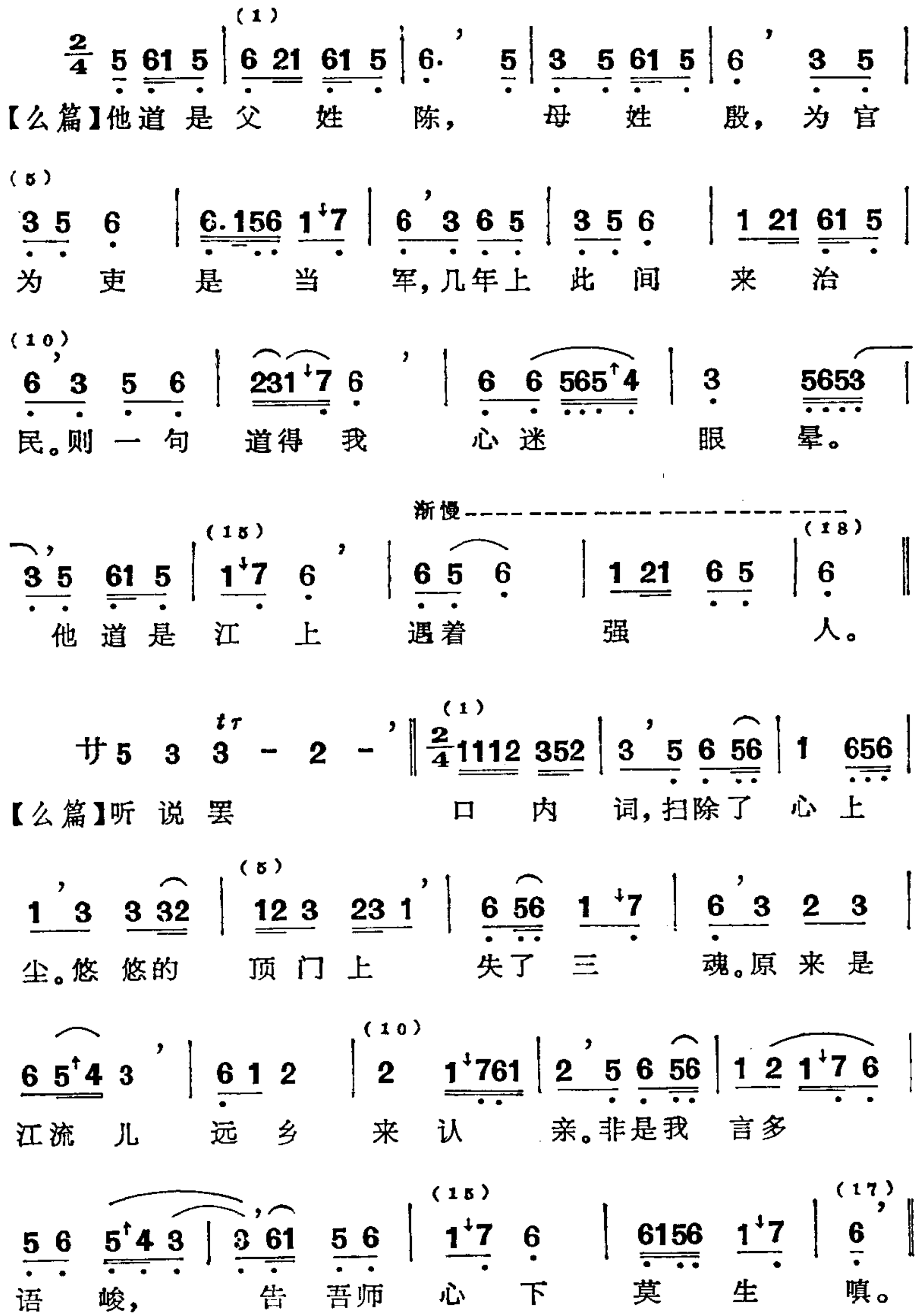
“死板”；把南曲硬定成“死板”，是出于沈璟的“自我作古”，是毫无根据的。

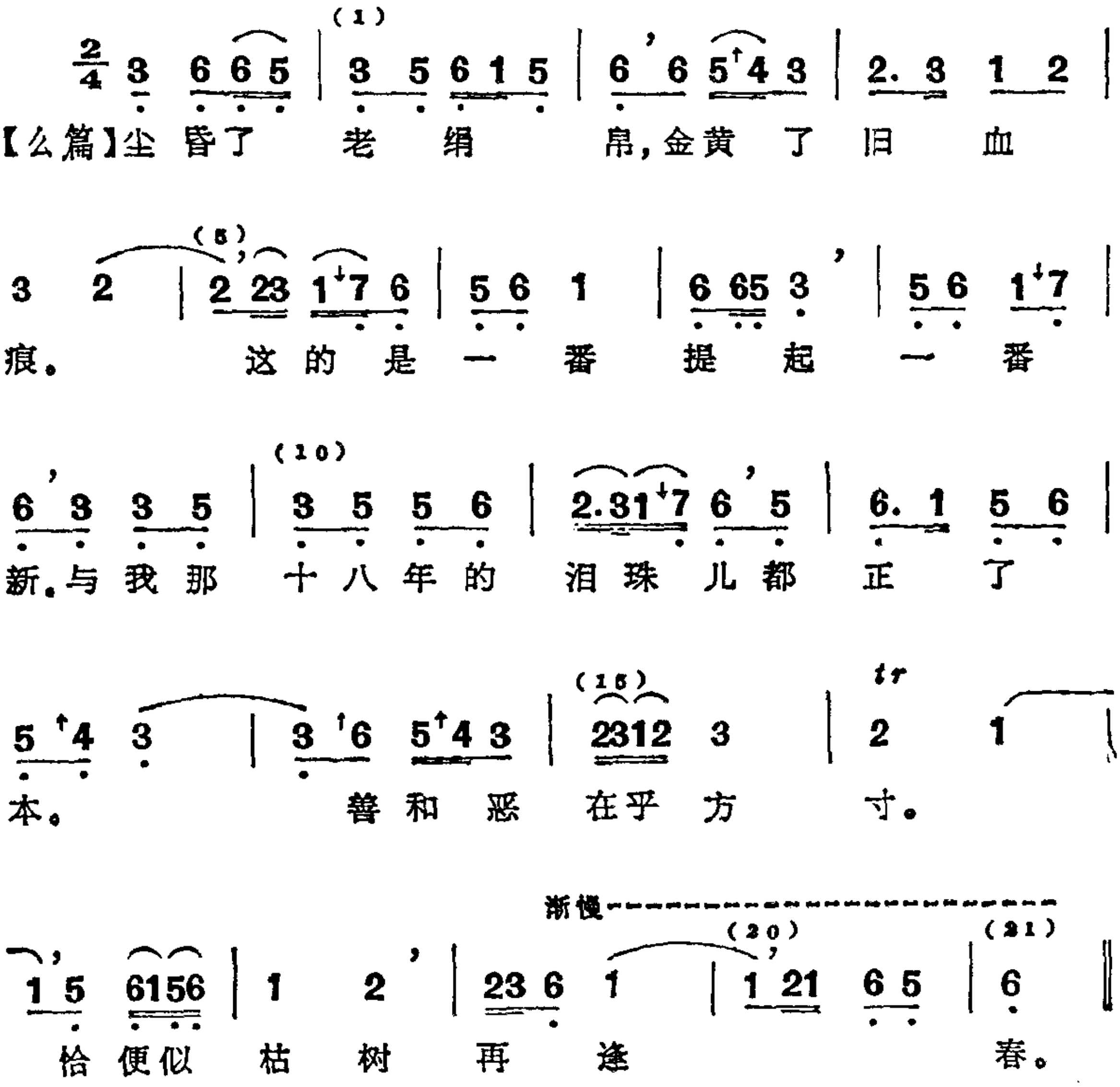
更举《西游记·认子》折北曲《醋葫芦》曲牌及其三个《么篇》为例。

曲例64

《西游记·认子》折中之《醋葫芦》及其《么篇》




【么篇】他道是父姓陈，母姓殷，为官
为吏是当军，几年上此间来治
民。则一句道得我心迷眼晕。
渐慢
他道是江上遇着强人。
【么篇】听说罢口内词，扫除了心上
尘。悠悠的顶门上失了三魂。原来是
江流儿远乡来认亲。非是我言多
语峻，告吾师心下莫生嗔。



认子是《西游记》中的一折。情节大略是如此。唐玄奘（唐僧）之父名陈光蕊，母殷氏。水贼刘洪把陈光蕊推入江中，强占其妻殷氏，并冒充陈光蕊，至江州为官。殷氏生了遗腹子（即后来的唐僧），才满一月，刘洪又逼她将婴儿投入江中，殷氏不得已，乘刘洪不在，将一个大梳匣盛了婴孩，又写一幅血书，叙明原委，把婴孩浮在江上。婴孩被金山寺长老救起，养大为僧，即陈玄奘。至玄奘十八岁时，长老将血书所记情事告诉了他，让他至洪州寻母。《认子》一折，是描写玄奘寻母，母子相逢的事。

这里所引四曲，仅是《认子》折中乐曲的一部分，都是由正旦角色扮殷氏演唱。唱第一曲时，殷氏还不知道，这以化斋为名来到她家的小和尚就是自己的儿子，她站在旁人的地位，客观地询问这小和尚的身世。音乐用一板三眼的节奏，曲调比较平静。待玄奘说出了真情，殷氏的感情，就突然大大地激动起来。其下三曲，节奏用一板一眼，曲调也随着感情的发展，在激动之中，前后相应地作着细致的变化。

《认子》的节奏前后包含着由慢到快的几次起伏。在这里所引四曲《醋葫芦》中，是一次起伏。在这四曲之后，当描写到母子商量如何报仇的时候，便接用了《后庭花》曲牌❶。仅在《后庭花》一曲中，就又有一次快慢的起伏。开头计划报仇，理智占上峰，感情略收起，节奏用一板三眼，有沉着深思的意味；但报仇的决心是不变的，报仇的心情是急迫的，不转入一板一眼，不容易表达出来，所以后面便改用了一板一眼。

从这些实例，可以看出：(1) 在南北曲中，板腔变化，是常见的事；(2) 在南北曲中，板腔的变化，决不是机械的、形式上的变化，而是须要服从于内容的要求的。

【清人列举的南北曲剧本存目】　较古的剧本存目，有宋周密(1232—约 1298)《武林旧事》“官本杂剧段数”中所载的 280 个剧目，又有元末明初人陶宗仪《辍耕录》中所载的 690 个剧目。这些剧本，今多不传。清代著录剧目，可以注意的，有支丰宜的《曲目新编》(有 1843 序)和姚燮(1805—1864)的《今乐考证》。统计二书的剧本数目如下：

(二人写书的时期，相差不远，而所引剧目相差甚大。古时文人各自努力，各自所见，不能全面，因而互有出入，这是可以理解的。)

❶参看曲例 59。

著录之书	曲目新编		今乐考证	
类别	杂剧	传奇	杂剧	传奇
宋，金，元	100	3	720	10
明	62	260	135	371
清	197	500	262	738
合计	359	763	1117	1119

【现存南北曲曲谱】 但剧本的多少，主要还只能反映文学方面的问题。我们知道，戏剧发展到了一定阶段，当有些文人把曲牌和曲体看作一种文学形式，而较广泛地据以进行写作，形成一种风气的时候，就有许多从来没有人用来演唱的剧本出现。这类剧本，是没有配上音乐而只能作为文学作品读的。因此，看戏曲音乐的发展，不能单凭剧本的多少，而更重要的，还必须看乐谱的多少。现存南北曲乐谱的情形，如下表所示❶：

类别 / 时代	杂剧		传奇	
	剧本数	折数	剧本数	出数
元	58	107	7	162
明	2	2	62	558
清	2	2	64	524
合计	62	111	133	1244

民间的乐谱，历代可能失落者不少，即使未失落的乐谱，也未必全会得到编者的注意而著录于书，因此，上表还只能说是一个很不完全的统计。即使如此，从上表，仍可看出«杂剧»和«传奇»音乐的一

❶根据 1977 年曹安和编«现存元明清杂剧传奇全折全出乐谱目录»，油印本，文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究室藏。

个大概的发展情形。《杂剧》音乐，至明代而突然衰落，从此一蹶不振；《传奇》音乐，明代有极大发展，至清代而渐形衰落。这一点，基本上可信其为符合于历史事实的。

【汤显祖及其四梦】 现存乐谱最多而且曾长期受人爱好的，是明汤显祖写作剧本的《四梦传奇》。汤显祖(1550—1616)，江西临川人，出身于中小地主家庭，万历十一年(1583)进士；万历十九年(1591)，因上《论辅臣科臣疏》，抨击朝政腐败，主张革新政治，被贬为广东徐闻县典史；万历二十六年被调任浙江遂昌县知县；万历二十六年，因痛恨朝廷所派矿监税使向地方人民进行残酷掠夺的行为，弃官回家。他同情受苦人民，不满高度剥削，反对不法官僚。除了在书信中陈述，在诗词中抒发之外，他的这种思想，也在他的戏剧作品中反映出来。

依写作时期先后为序，《四梦》是《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸记》。汤显祖未中进士之前，先写了《紫箫记》；既中进士，当了官之后，在万历十五年(1587)，将《紫箫记》改写为《紫钗记》。这是根据唐蒋防的《霍小玉传》而改写成的剧本。内容是写李益与霍小玉开始相爱，中间因卢太尉的威胁利诱而负心，后因侠士黄衫客的干预而复归于好。剧中人卢太尉居心攀引新科状元李益为其党羽，十分卑鄙；汤显祖借此来讽刺当时大地主阶级政治集团的结党营私。正因为如此，这一剧本，曾受到当时官僚们的禁抑❶。《牡丹亭》记刊于万历二十六年(1598)，内容系描写宦门闺女杜丽娘梦中爱上了书生柳梦梅，因情病死，死了又重生，终于团圆的事。突破了必须依据前人现成小说的一般《传奇》写法的狭隘框框，情节大体出于新构。这种创新手法，为有些论曲者所不能了

❶《汤显祖集·玉合记题词》："视予所为《霍小玉传》并其沉丽之思，减其秾长之累。且余曲中乃有讥托，为部长吏抑止之行。"

解，以致产生一些无聊猜测[1]。《牡丹亭记》是《四梦》中最佳之作，也可以说，是明代传奇中不朽的杰作。全剧的主旨是反对封建礼教，但其艺术手法是非常深刻而细致的。死抱住封建礼教的剧中人物，如杜丽娘父母，杜宝、杜夫人，她的家塾教师陈最良等，都被写得"道貌岸然"，其自以为了不起的封建说教反而引起观众的反感；反封建的主要角色，如小姐杜丽娘、如婢女春香，却写得表面上不露声色，精神上坚强不屈——杜丽娘是用爱好天然来表现她反抗封建闺教的叛逆心情，春香是用活泼调皮的语言来表达她对封建礼教的蔑视——更足以唤起观众深切的同情。《南柯记》作于万历二十八年(1600)，取材于唐李公佐《南柯太守传》，内容描写淳于棼梦槐树上蚂蚁国王——槐安国王招为驸马，配以瑶芳公主，任南柯郡太守二十年，又回朝拜相；后公主死，国王把他遣送回家，他从梦中醒来。作者塑造了淳于棼这个形象，以批判明代官僚争权夺利、贪污腐化的卑劣行为。《邯郸记》作于万历二十九年(1601)，取材于唐李泌《枕中记》，内容描写卢生贿赂朝贵，得中状元，当官之后，受同僚倾轧，谪放边区，后被赦回朝，拜为首相，梦中老年病死，正是梦醒之时。作者塑造卢生的形象，为明代官僚之缩影，批判他们卖官鬻爵，结党营私，阿谀逢迎，穷奢极欲的丑恶行为。

汤显祖的四个剧本，都是可以演唱的，在当时就已都演唱出来。在他的《寄生脚张罗二恨吴迎旦口号二首诗》的前面有小序云："迎病装唱《紫钗》，客有掩泪者。近绝不来，恨之。"[2] 可见《紫钗记》在演出时是很能感动当时的听客。《牡丹亭》的演出，在汤显祖自己所写的，如《听于采唱牡丹》[3]、《滕王阁看王有信演牡丹亭

[1] 明徐树丕《识小录》："往岁闻之文中翰启微云：'若士素恨太仓相公。杜丽娘之死而更生，以况昙阳子，而平章则暗影相公也。'" 按昙阳子神话见明王贽的《近事丛残》。　[2]《汤显祖集》第740页。　[3] 同上第769～770页。

二首》、《伤歌者》等诗中都曾提到；又在他《与宜伶罗章二》的书信中曾特别谈到《牡丹亭记》，而说："往人家搬演，俱宜守分，莫因人家爱我的戏，便过求他酒食钱物。"可见此剧在当时非但经常演出，而且在演出时也是很受人们欢迎的。在他《唱二梦》的诗题中提出的《二梦》，则在本诗后面的《笺》中已说明"《二梦》，所作《南柯记》、《邯郸记》二传奇"；又另有《正唱南柯，忽闻从龙悼内杨，伤之》一诗。

【汤氏所掌握的写作体裁】 从汤氏的作品及所配的音调看，他所写的戏曲，不折不扣地用的都是随着《海盐腔》而流传开来的曲牌体裁。在他的作品中，非但找不出《弋阳腔》的丝毫痕迹来，反而可以看出，他对适于配合《海盐腔》的曲牌的运用，非常熟练而自如，远远高出于同时代许多剧曲作家之上。最初演唱他的作品的，是宜黄县的艺人。汤氏在《宜黄县戏神清源师庙记》一文中说：

> "此道有南有北。南则《昆山》之次为《海盐》，吴、浙音也；其体局静好，以拍为之序。江以西《弋阳》，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为《乐平》，为徽《青阳》。我宜黄谭大司马纶(1520—1577)闻而恶之；自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为《海盐》声。大司马死二十余年矣，食其技者殆千余人。"

这些艺人，在《海盐腔》方面，既然受过多年专门训练，自然能发挥所长，很好地把汤氏的作品，——演唱出来。因为，曲牌可以灵活处理，本来是传统经验重要的一面；新写的词句，形式上即使有些变化，而富有经验的艺人们，仍然能有把握运用音乐上的手法变化，去把它们唱好。

明凌蒙初(1580—1644)在其所著《谭曲杂箚》中批评汤氏，说他"才足以逞而律实未谙，……。况江西《弋阳》土腔，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调，而终不悟矣。"凌氏这种说

法，全出于个人臆测，并没有任何根据，可以不加重视；但自他发表此说之后，却影响了后来的人，使他们误信，汤氏之所以受沈氏之攻击，为由于其接触《弋阳腔》，因之，认为汤氏所熟悉的，是"《海盐》化了的《弋阳腔》"，等等。为了弄清楚问题，凌氏此言，必须予于驳斥。

【吴江派或格律派】　汤显祖是江西临川人，历史上称他的流派为"临川派"。在同时代，沈璟(1553—1610)是江苏吴江人，历史上称他的流派为"吴江派"。沈璟出身于大地主家庭，在政治上虚伪巧诈，卑鄙无耻❶；在学术上托古保守，非常顽固。但他自己和他的一派，却比较都善于著书立说，宣传自己的主张；因之，在后人心目中造成错觉，仿佛他在曲学上是一位应被重视的了不起的权威。这种假象，应当揭穿；他的坏影响，应当消除。上面已经讲过：死板地固定南曲板式，并不是好事；而这却是沈璟干的。沈璟在南北曲的发展史中，是一个非常固执的格律派。他非但企图用他在板式上的所谓格律，去限制节奏的自由变化；而且，他也企图用他在用字的四声阴阳上的所谓格律，去限制每一曲牌中声调变化的自由。

【所谓格律是些什么东西】　从他自己所写的，作为冯梦龙《太霞新奏》的序文的由九段曲词组成的一套散曲来看，他所主张的，究竟是些什么呢？在《二郎神》"其二换头"中，他说：

> "参详，含宫泛徵，延声促响，把仄韵平音分几项。倘平音窘处，须巧将入韵埋藏。这是词隐先生独秘方，与自古词人不爽。若是调飞扬，把去声儿填他几字相当。"

这里讲了两点：第一，在南曲中，入声字可代替平声字用；第二，去

❶其事见《明实录》。

声字在音乐上便于配上高亢的音。从现存的乐谱看来，还在当时，应该早已是极普通的常识。沈氏明明是从“自古词人”学来，却又自夸为“独秘方”，这是没有道理的。在«转林莺»曲牌中，他说:

“词中上声还细讲，比平声更觉微茫。去声正与分天壤，休混把仄声字填腔。析阴辨阳，却只有那平声分党。细商量，阴与阳还须趁调低昂。”

这里也讲了两点:第一，上声和去声，虽然都是仄声，但两者不同，不可混用;第二，只有平声，是可以分为阳、阴二类的。又在«啄木鹂»曲牌的首二句中，他说:

“«中州韵»，分类详;«正韵»也因它为草创。”

可见，他在韵书中，所熟悉的，是元卓从之所编«中州乐府音韵类编»(1351)和明宋濂等所编«洪武正韵»(1375);他对最早元周德清所编«中原音韵»(1324)，似乎不太熟悉❶。«中州韵»把平声分为阴字、阳字和阴阳字;沈氏所谓“析阴辨阳”，就是据此。

总之，沈璟在曲词写作上所斤斤计较的，不过是这类东西;这类东西，固然应该知道，也并没有什么了不起。可是，沈璟从他保守复古的思想出发，脱离了戏曲发展的实际，却利用了这些东西，去造作出一些死硬的框框，以之束缚人们的手脚。他所编的«南九宫谱»，就十足体现了他的认识和意图。他对每一曲牌的每一字，都标明平、上、去、入的四声的区别，要人作为样本，逐字去死死地遵循。前人对曲牌灵活运用的优良传统，他却视而不见。他虽然对有些曲牌，也引列了一些“又一体”，他却不知道这些“又一体”，正是从前人对曲牌的灵活运用中产生。可以说刚在前人经验重要的方面，他是脱离了实际，歪曲了前人。

【格律派对后来的影响】 沈氏的曲学知识很不高明。但在旧

❶参看杨荫浏«中国音乐史纲»232—234页。

时代中，他的影响却很不小，他的阶级地位，在当时高人一等，他的话，特别在同阶级中，就有人听。当时就有些比较著名的剧作家，如冯梦龙、吕天成、王骥德、袁晋、卜世臣、沈自晋等，都受了他的影响，或多或少，成为他的崇拜者，而可以视为"吴江派"。沈璟在《南九宫谱》中对某些字句，注上"去上妙甚"、"上去妙甚"等评语；王骥德在其所写《曲律》(1624 刊本)《论曲禁第二十三》一段中，便提出了"诸禁"40 条之多，其中如"上上叠用"、"上去、去上倒用"等与音韵有关的禁令，也有 16 条之多。去上、上去的运用，愈到后来，愈被强调到了不适当的程度。例如清徐于室在其对《长生殿》的评注中，多次把它特别提出，赞为"叶调"。其实，说穿了，所谓叶调，不过是符合在《南九宫谱》中所规定的许多框框而已。又如，到了民国时代，吴梅竟然把上去、去上的运用，说得玄而又玄。他说：

> "故逢去上两字连用之处，用去上者必佳，用上去者次之，所谓卑亢之间，最难联贯也。"❶

用如此肯定的语气，把实际上极为武断的主张，作为绝对可靠的结论，岂非是怪事？更有甚者，吴梅竟然会把安排几个字声的小巧玩意儿去与"务头"联系起来，而且自诩为了不起的发明！他说：

> "余寻绎再三，竭十余年之功，始有豁然之境。乃为之说曰：务头者，曲中平上去三音联串之处也；如七字句，则第三、第四、第五之三字不可用同一之音，大抵阳去与阴上相连、阴上与阳平相连或阴去与阳上相连、阳上与阴平相连亦可。每一曲中必须有三音相连之一二语或二音（或去上、或去平、或上平，看牌名以定之）相连之一二语，此即为务头处。"❷

看来愈是奇谈怪论，愈是欺人之谈，其作者所摆出的虚假的学术架子也就愈大。沈璟之流所提出的格律，非但有其束缚人的一面，而且有其欺骗人的一面。下面拟提出几个问题来加以说明。

---

❶吴梅《顾曲麈谈》第 85 页。❷同上。第 97—98 页。

【所谓“格律”是不是音乐上的规律？】在上述的那套散曲中，沈氏虽然用了“合律依腔”、“含宫泛徵”、“不怕周郎”、“音律”、“律吕”等与音乐有关的语言和名词，实际上他所讲的，却并不是音乐问题，而是歌词上的四声问题。他含糊其词，弄得概念不清，伪装一副音乐内行的样子，借以抬高自己，压倒别人，并且著书立说，流毒于后世。从效果看来，就是如此。在这一方面，我们不能不费些笔墨，免得后人上当，受格律派沈璟之流的欺骗。

【“格律”是不是客观经验的科学总结？】从现存的许多南北曲乐谱中可以体会到前人在戏曲音乐方面的一些经验。从而深信：历代被压迫的劳动人民，曾被“戏子”、“吹鼓手”等卑贱名字称呼着的，恰恰是我们应该加以尊敬的艺术大师。在戏曲音乐上，他们的确掌握了许多曲牌的音乐规律，能够运用自如，既统一，又灵活，深刻而又生动地塑造各色各样的人物性格，表达极为丰富的感情内容。他们是金嗓子，他们是决不至于“挠喉捩嗓”的❶。对于某一曲牌的词句，若写词者需要多写几句，在某句的某处别人用上声字的地方，若写词者需要用一个去声字，那不是绝对不可以，尽可放心地写下去。因为经过艺人们的加工处理，这类问题，自能一一得到很好解决。配合无数歌词的无数南北曲乐谱，可使我们从中看出这一道理。古代有些著名的剧本作者，看来都是懂得这个道理的。要说，总结前人的经验，这至少是应该总结的重要的一面。试举实例来说明。

看上文曲例29的隔尾曲牌的第一句。在相当之处，“端坐”二字、“牵挂”二字、“披定”二字和“多被”二字都是阴平接去声，“绞斩”二字是上声接上声，“流水”二字是阳平接上声，“灭尽”和“绿径”都是去声接去声，“见掌”和“宿鸟”都是去声接上声，“羞掩”是

❶沈璟《二郎神》散曲语。

阴平接上声。关、马等人总可算得剧词写作者中间的名手了吧。他们所写的歌词，在字声的配合上，如此自由。这是不是已可说明问题呢？这至少可以说明“上上叠用”、“上去、去上倒用”等禁令，都不过是些无中生有，无的放矢的教条，说穿了都是一文不值。同样的例子，在沈氏前后，无数至今流行的剧本和乐谱中，到处可以找到。讲到“上上叠用”吧，与《中国音乐史纲》第252—253页中所举的类似的音乐例子，正还不知可以举出多少。

当然，象沈璟那样，编一部《南九宫谱》，举一些已有的歌词实例，注明每字的平上去人，又根据实际存在的唱法，为之点上板位，若同时老实承认其中所举不过是些具体的个别例子，可提供参考，而不是一成不变，概括一切，则他所编的书对剧词作者说来，的确可以有一定的用处的。但侈谈格律的沈璟，却不是如此想，他是想以他所编的书作为唯一的样本，以此来把别人剧词的写作限得死死的。他这样做，并非真正在介绍什么有益的经验，倒是在引人脱离实际，妨碍正常的发展。对他的狂妄无知，必须予以充分的揭露。

【沈璟是如何“运用”格律的？】 王骥德在《曲律》中谈到沈璟，说他：

> “生平于声韵、宫调，言之甚毖，顾于已作，更韵、更调，每折而是，良多自恕，殆不可晓耳！”

沈璟自己提出的清规戒律，他自己倒不执行。岂非奇事！言行如此矛盾，岂非可以说明，他所竭力坚持和宣传的所谓格律，连他自己都并不真正相信，他不过用来欺骗别人、吓唬别人而已。真可以说，无耻透顶！

汤显祖和他刚是相反。他说，“曲者，句字转声而已。”❶ 就是

❶答凌初成书信，《汤显祖集》第1345页。

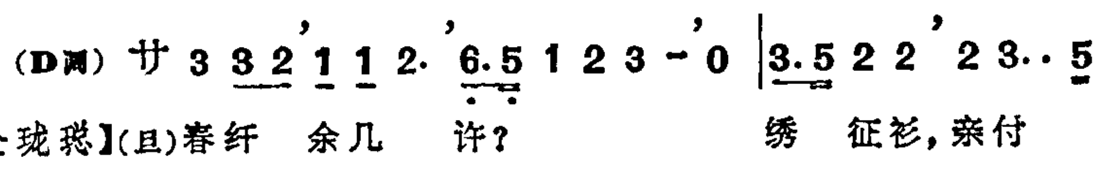
说，戏曲，不过是语言的音乐化而已。他一语道破了音乐同语言的关系。非但从当时的南北曲中，可以得到此语活生生的例证；即使从后来结合着各地的不同方言而产生出来的许多地方戏曲中，也可以找出许多例子来，证明此语的正确性。有了基于实践的这样的认识，汤氏就能有十分把握，即使沈璟时时在大言欺人，汤氏却把他看得一文不值，绝不会受其干扰。吴江派抓住了汤氏所说过的“不妨拗折天下人嗓子”一句话❶，想以此来对他进行诽谤。其实呢，这正说明汤氏对吴江派纠缠不清，很不耐烦，对之非常蔑视。他明知道艺人的“嗓子”是“拗折”不了的，不过用反语表示他对吴江派的忿激心情而已。

【历史的鉴定】 沈氏写了17个剧本，而得到歌场流传的曲调，只有寥寥几出，而且还很少有人唱；汤氏主要仅仅写了四个剧本❷，但这四个剧本，却自从写作的时候起，几乎全部一直流行到晚近时间，而爱唱的人还特别多。甚至可以断然说，在明人所写的全部剧本中，在歌场流传得最为广远的，首推汤氏的《四梦》。

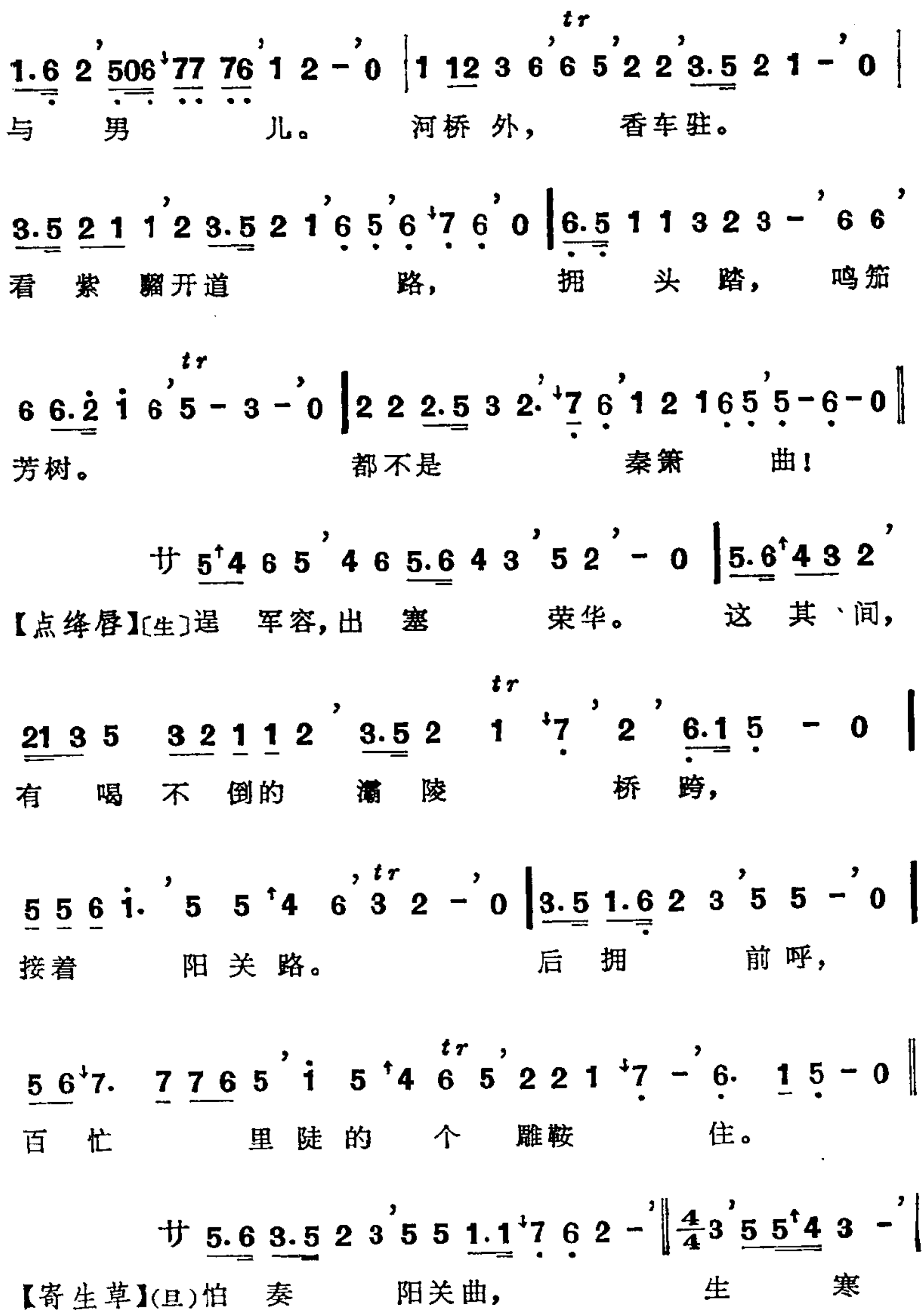
【《四梦》的乐谱实例】 举几段《四梦》的乐谱为例如下（曲例65—70）。

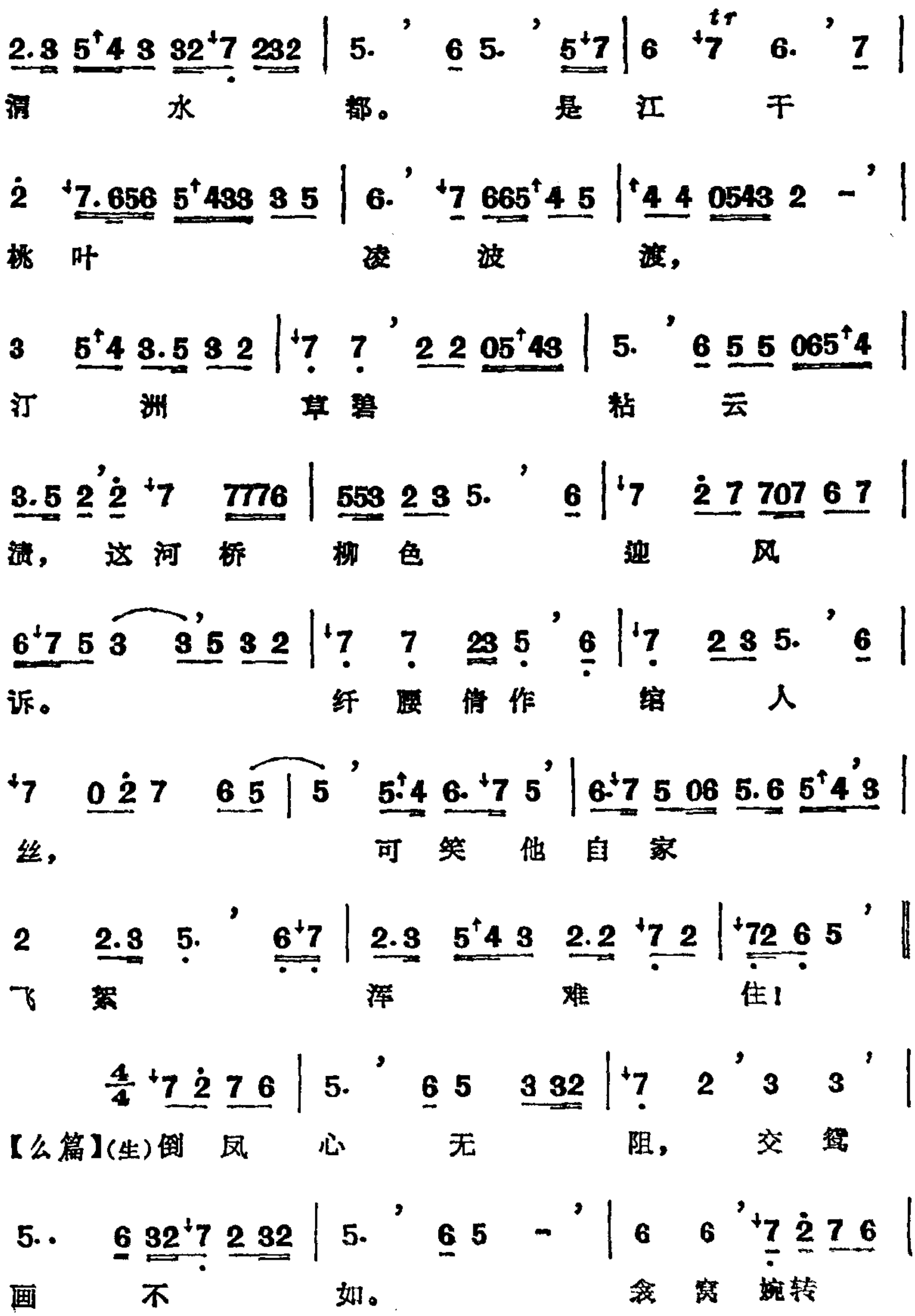
曲例65

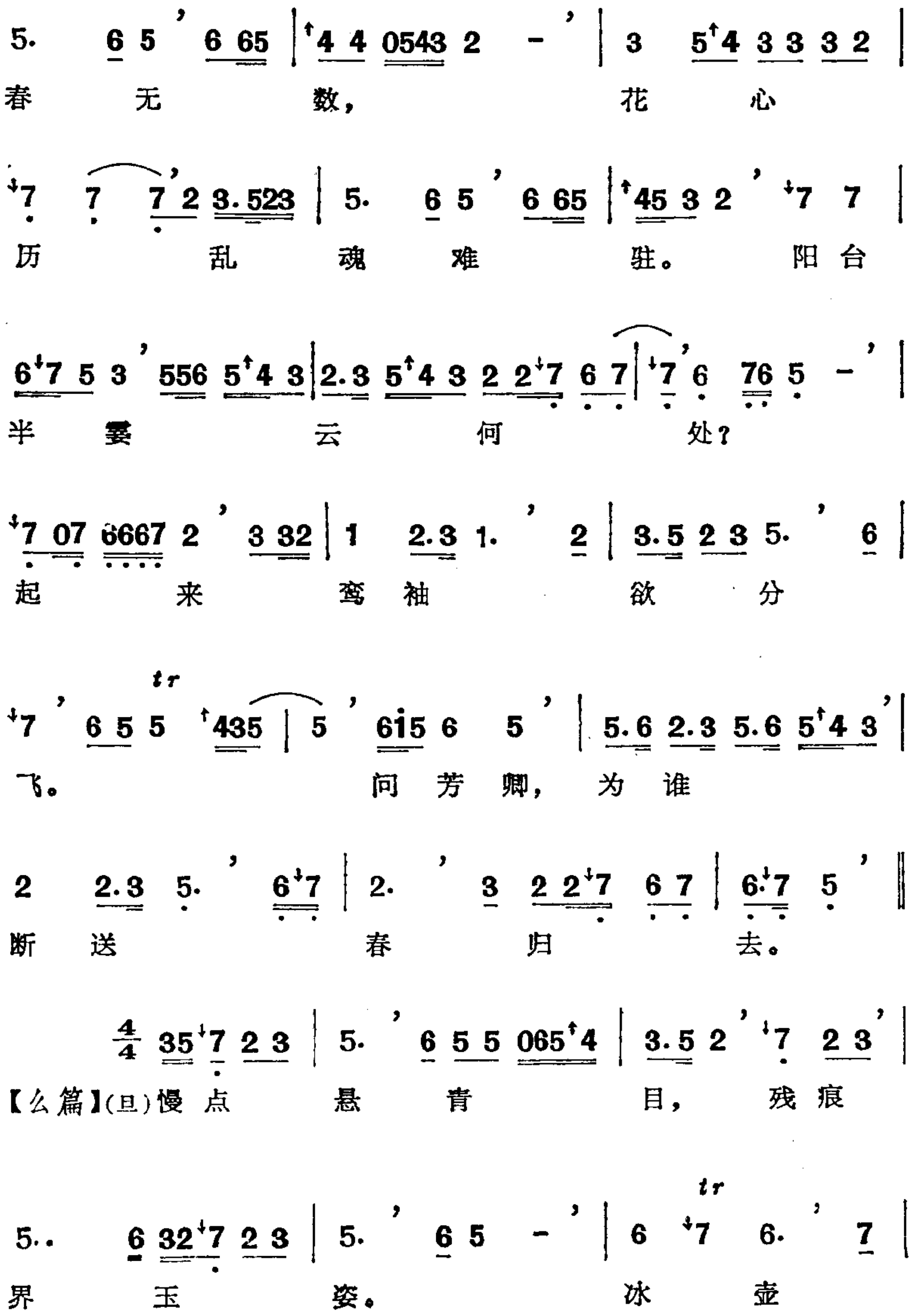
《紫钗记》中之《折柳》出



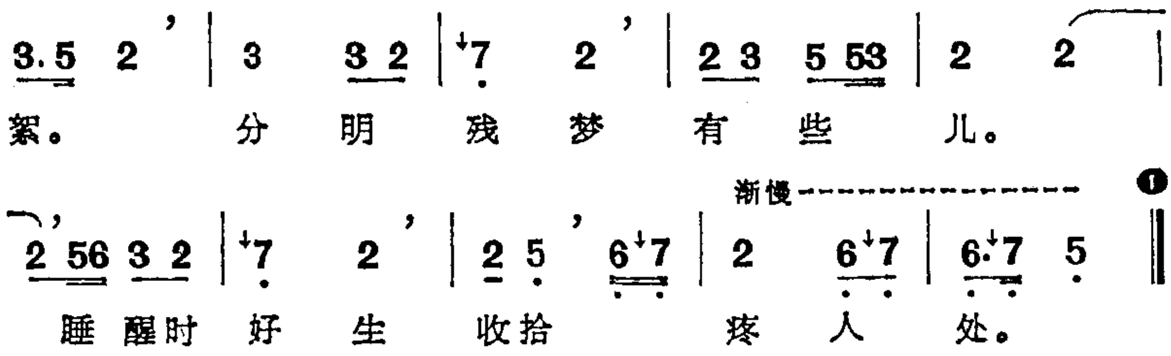
❶答孙俟居书信，同上1299页。　❷《紫钗记》是据《紫箫记》改写而成；有了改写本，旧作就停止其在歌场中的流行，估计这是很自然的事。


与 男 儿。 河桥 外， 香车驻。
看 紫 骝开道 路， 拥 头 踏， 鸣笳
芳树。 都不是 秦箫 曲！
【点绛唇】〔生〕逞 军容，出 塞 荣华。 这 其、间，
有 喝 不 倒的 灞 陵 桥 跨，
接着 阳 关 路。 后 拥 前呼，
百 忙 里 陡 的 个 雕鞍 住。
【寄生草】(旦)怕 奏 阳关曲， 生 寒


渭 水 都。 是 江 干
桃 叶 凌 波 渡，
汀 洲 草 碧 粘 云
渍，这 河 桥 柳 色 迎 风
诉。 纤 腰 倩 作 绾 人
丝， 可 笑 他 自 家
飞 絮 浑 难 住！
【么篇】(生)倒 凤 心 无 阻， 交 鸳
画 不 如。 衾 窝 婉转


春无数，花心
历乱魂难驻。阳台
半霎云何处？
起来鸾袖欲分
飞。问芳卿，为谁
断送春归去。
【么篇】(旦)慢点悬青目，残痕
界玉姿。冰壶


迸　裂　蔷　薇　露；
栏　干　碎　滴　梨　花　雨；
珠　盘　溅　湿　红　绡
雾。怕　层　波　溜溢　粉　香
渠。这　袖　呵，轻　胭　染　就
渐慢
湘　文　筋。
【么篇】(生)和闷　将　闲　度，留春　伴　影　居。你
通　心　钮扣　蕤　蕤　束，　连　心　腰彩
柔　柔　护，　惊　心的　衬　褥　微　微

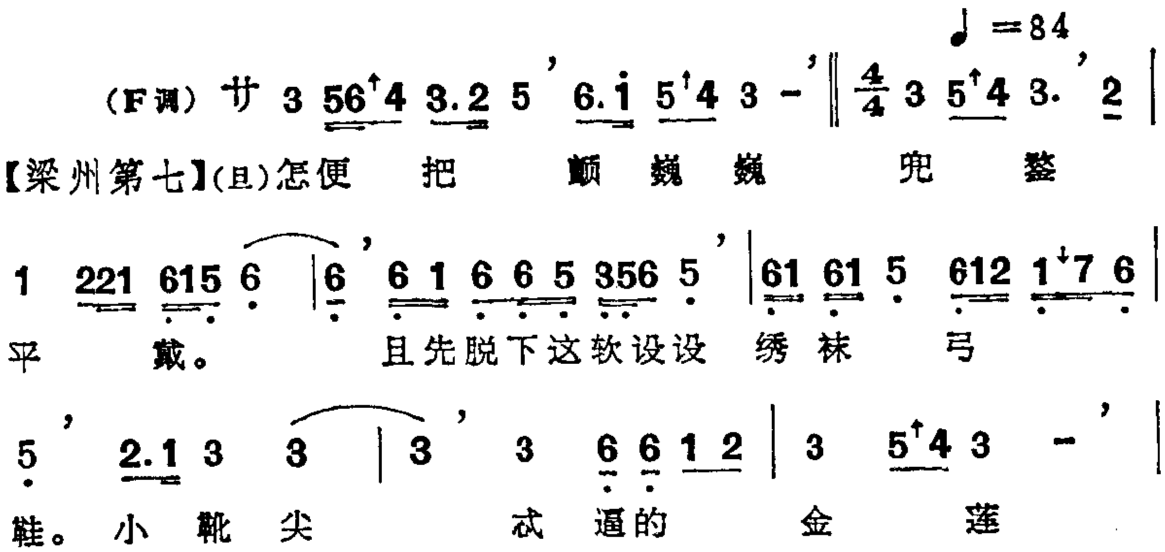


本出描写李益中状元后，被派往边州当参军；出发时，霍小玉在灞陵桥边折柳相送。着力抒写儿女离愁，正以反衬出卢太尉手段之险恶。旦角唱腔婉转凄凉，缠绵悱恻；生角唱腔在宛转抒情之外，略带豪放意味。曲词偶而涉及色情，这是汤氏的短处；此等处应予批判。

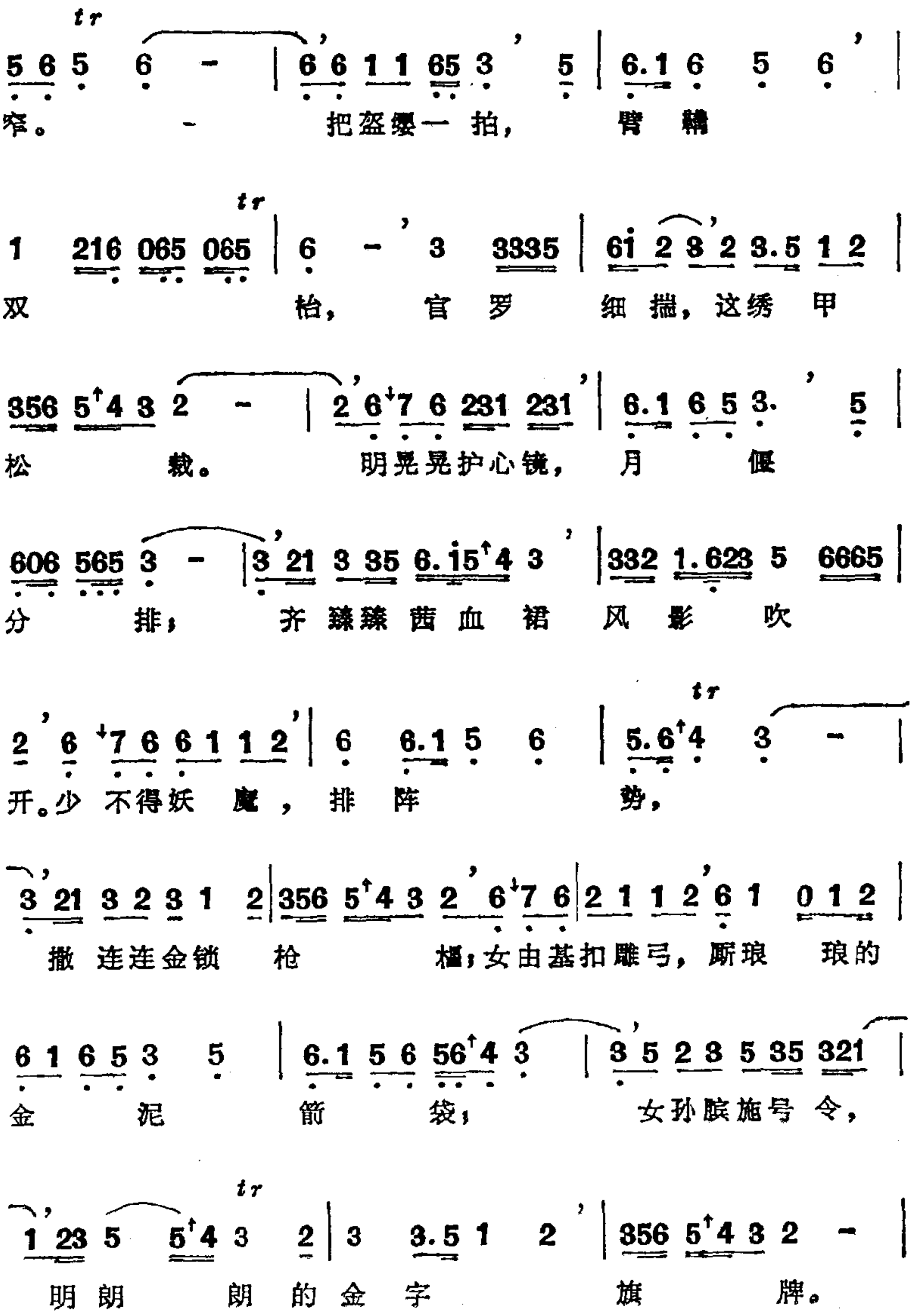
曲例 66《学堂》，曲例 67《游园》，曲例 68《惊梦》❷

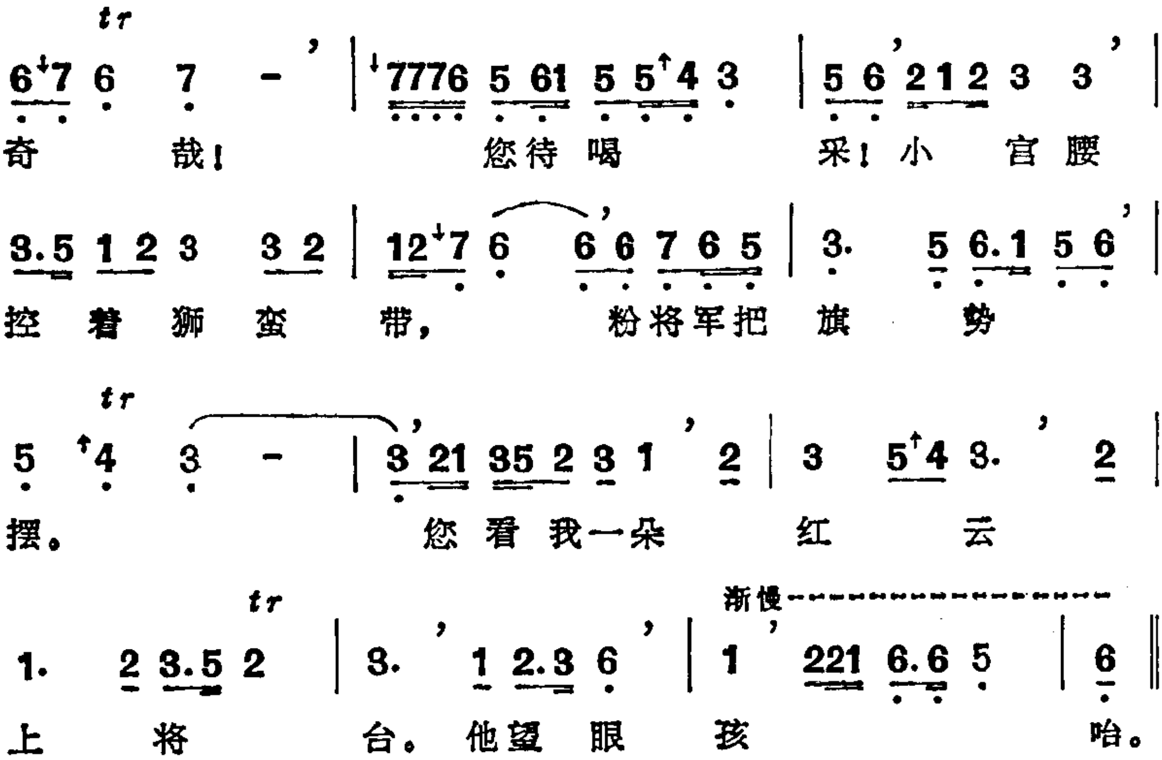
曲例69

《南柯记·瑶台》出中之《梁州第七》



❶此谱同时用以说明清曲的唱法。清曲不用道白，所以自《寄生草》首阕"生"字上起板之后，可一直唱到曲终。剧曲在旋律上基本相同，但唱到每阕《寄生草》的末三字，须把节拍放慢，以便加进道白。　❷此三出的乐谱，均见高步云整理的"《牡丹亭》，1956 年音乐出版社出版。


窄。 — 把盔缨一拍， 臂 鞲
双 枱， 官 罗 细 揣，这绣 甲
松 裁。 明晃晃护心镜， 月 偃
分 排； 齐 臻臻 茜 血 裙 风 影 吹
开。少 不得妖 魔 ， 排 阵 势，
撒 连连金锁 枪 榅；女由基扣雕弓，厮琅 琅的
金 泥 箭 袋； 女孙膑施号 令，
明 朗 朗 的 金 字 旗 牌。

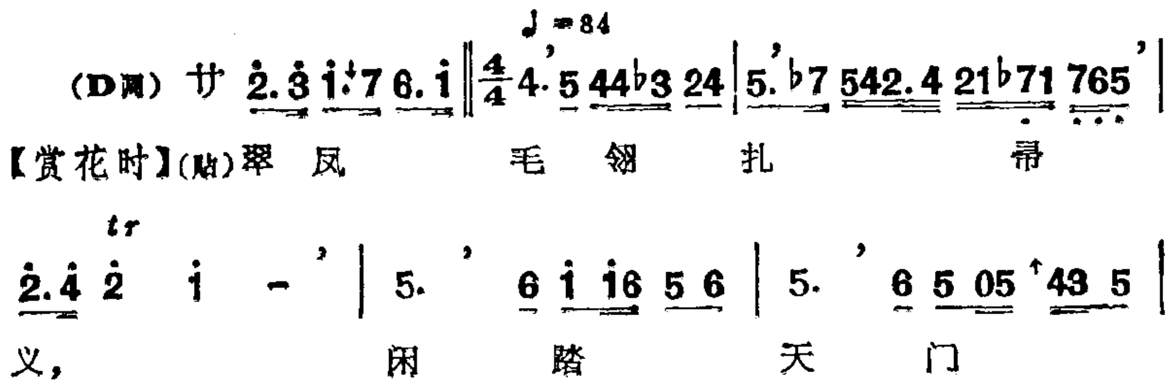


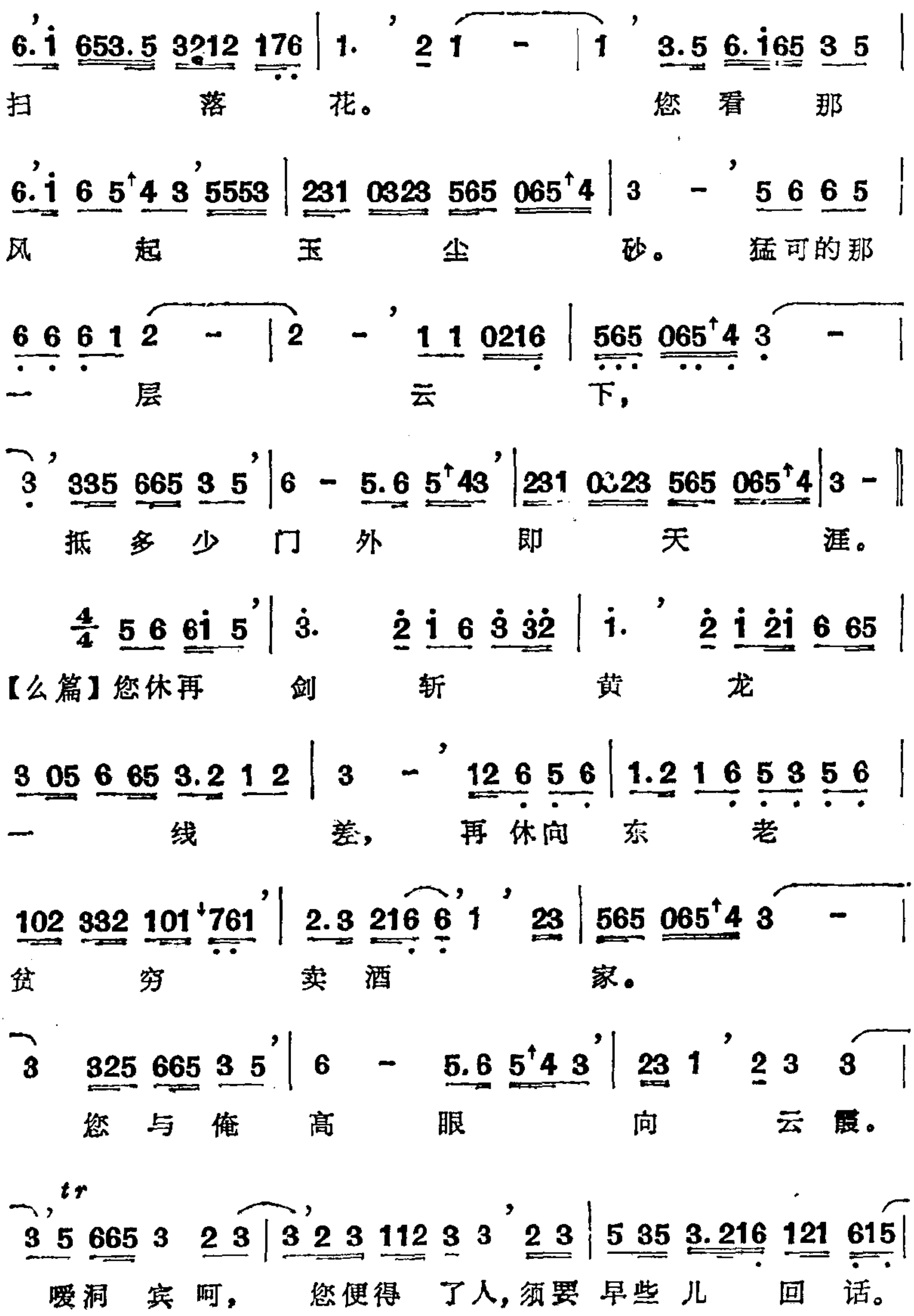
《瑶台》一出的故事情节：槐安国瑶芳公主在瑶台避暑养病，檀萝国四太子引兵来围困瑶台城，公主负病，戎装登城应敌；正当危急时，驸马淳于梦从南柯郡起兵来救，击退了檀萝兵。

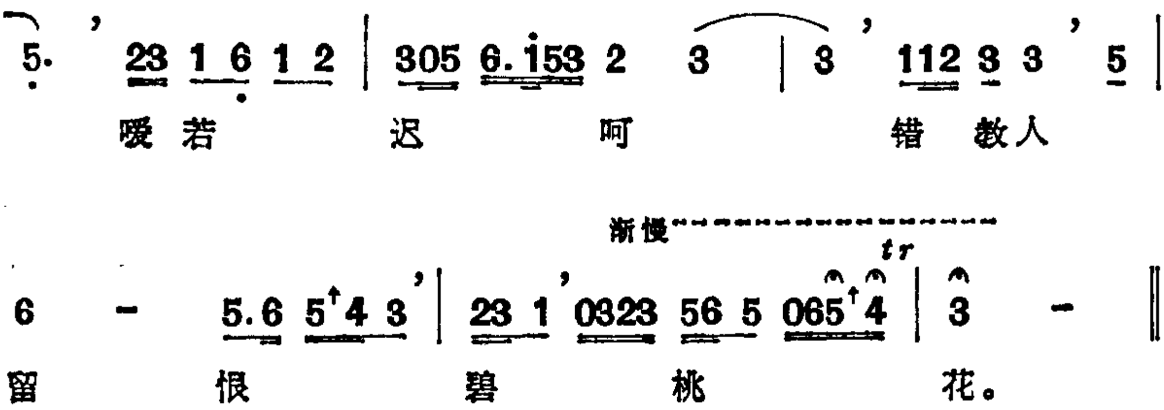
《梁州第七》是本出中的第二个曲牌；所描写的是公主戎装登城的片段情节；音乐情调婉丽、轻俏，而又凝重、含愁。

曲例70

《邯郸梦·扫花》出之《赏花时》及其《么篇》




扫落花。您看那
风起玉尘砂。猛可的那
一层云下，
抵多少门外即天涯。
【么篇】您休再剑斩黄龙
一线差，再休向东老
贫穷卖酒家。
您与俺高眼向云霞。
暖洞宾呵，您便得了人，须要早些儿回话。



《扫花》出情节：仙人吕洞宾要到世上来找一个人去天上，代替何仙姑担任扫除落花之职。临走时，何仙姑用开玩笑的语调，要他早早去找到那代她扫花的人。

《赏花时》及其《么篇》的音乐情调，是俏丽、活泼、欢快，适于表达一个青年女角色天真而略带顽皮的心情。

关于上文所曾讨论过的同一曲牌在音乐上的灵活变化的问题，这里又是一个很好的例子。首先，这里的《赏花时》及其《么篇》虽然是同一曲牌，可是比较其间相当的乐句，却差异甚大。前阕"翠凤"二字后，从"毛"字起，音乐忽转入C调，下面从"闲"字起，音乐才又转回D调；"毛翎扎帚"和"天门扫落花"的音乐，基本上是同一旋律在不同调性上的重复。在这里，一方面可以看出同一曲牌变化幅度之大；另一方面，又可看出为我们古代的戏曲艺人所掌握的作曲技术并不简单。

汤显祖之憎恨明代官僚们的丑恶行为是一贯的。他虽然曾和他们作过坚决的斗争，但却始终没有能找到解决的途径。他年龄渐渐老了，于是幻想从宗教中寻求出路。《南柯》、《邯郸》二梦之作，除仍是他反官僚倾向的延续之外，也标志着他思想不彻底的一面。

【略举一些明代传奇作品】　明代传奇之配有音乐，其乐谱传

至今天的，不在少数，不拟一一列举。仅举流传较广，内容较好，音乐艺术方面亦有相当成就，足供我们参考的，就有元、明间无名氏的《牧羊记》，无名氏的《寻亲记》；明代王济的《连环记》，李景云的《西厢记》（《南西厢》），梁辰鱼的《浣纱记》，李开先的《宝剑记》，薛近兖的《绣襦记》，徐元的《八义记》，高濂的《玉簪记》，王玉峰的《焚香记》，周朝俊的《红梅记》，王世贞的《鸣凤记》，叶宪祖的《金锁记》等。关于上述传奇现存乐谱，自一出至数十出不等。

【清洪升之《长生殿传奇》】 清代的传奇作品，以洪升的《长生殿》最为杰出。洪升（1645—1704），字昉思，号稗畦，浙江钱塘人，出身没落世家。二十几岁起，一直是国子监生。他化了十几年功夫，改写了三次，到四十四岁时，才完成了《长生殿》剧本的初步定稿。1689 年在首都演出此剧时，正在佟皇后的丧葬期间，因此触犯了禁忌，在场的听客都受到了处分，作者也被革去了国子监生籍。后来作者漫游江南各地。1704 年于浙江吴兴县醉后落水而死。

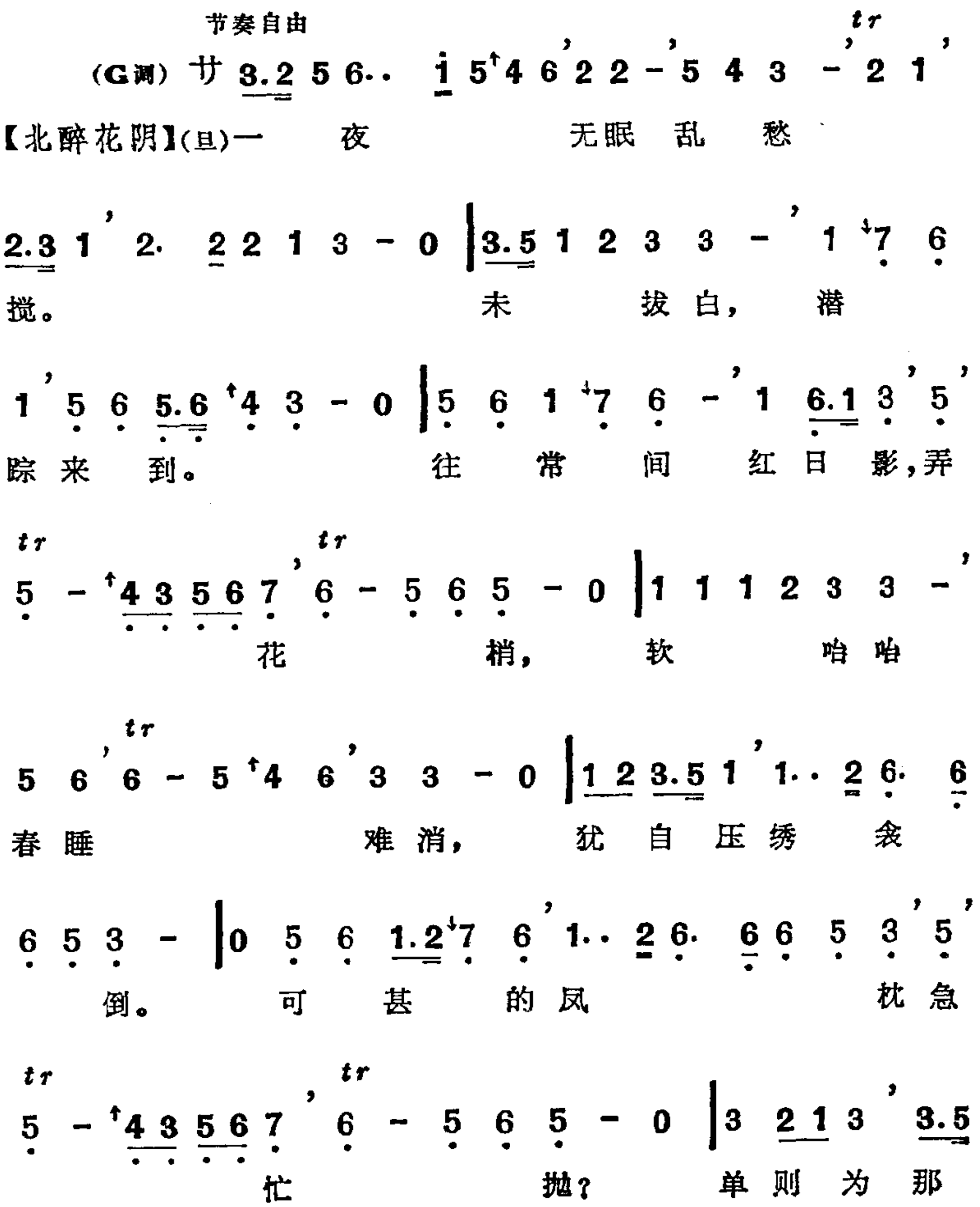
《长生殿》的故事情节，略本于白居易的《长恨歌》，以唐明皇和杨贵妃的爱情关系为中心题材。其事大略是如此：唐明皇宠爱杨贵妃，任其兄杨国忠为相，贵戚骄奢淫佚，政治腐败；节度使胡人安禄山起兵攻长安，唐明皇出走，中途，将士愤怒，杀死杨国忠，迫杨贵妃自缢而死。杨贵妃死后，唐明皇怀念不置，二人终于在天上相会。剧本揭示了尖锐的民族矛盾和阶级矛盾，对爱情表示同情，对骄淫表示反对，对爱国表示颂扬，对叛国表示痛恨；在错综复杂充满矛盾的情节中间，可以体会到作者的民主主义和爱国主义精神。

洪升写词，其运用传统曲牌，得心应手；塑造人物性格，栩栩如生。一般说来，他运用曲牌相当灵活，所以结合了内容的表达，艺

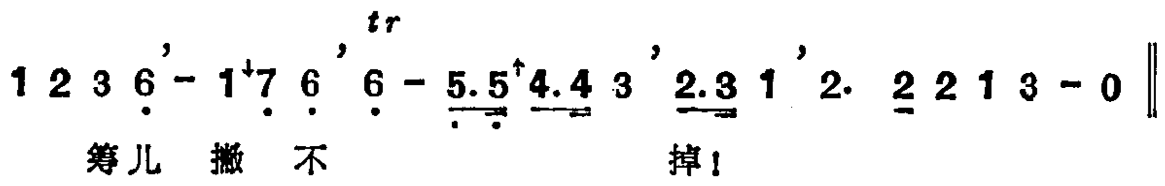
人们能据以创造出许多新奇美妙的唱腔来。但另一方面，他有时又善于利用前人的现成作品，从中发现出与自己所要表达的情调正相合拍的蓝本，从形式上对之作比较精密的模拟或套用；对由此产生的歌词，艺人们便无须过多地另创新腔，而大体上也可利用前人现成的乐调进行演唱了。《弹词》一出中的《九转货郎儿》，便可说明这一问题。洪氏根据这套曲牌所填的词，完全模拟了元人《货郎旦杂剧》中《女弹》折的体式，在字声的变化、衬字的加用、叠字的运用等方面，几乎无不相同。还有些特别显著的地方，比如，《女弹》折的《六转》，曾六次连用"恰便似"为衬字，用以引起六句排叠的曲词，《弹词》出的《六转》也是如此；《女弹》折《六转》的末句为"倒与他装就了一幅昏昏沉沉潇湘水墨图"，《弹词》出《六转》的末句为"霎时间画就了一幅惨惨凄凄绝代佳人绝命图"，前后几处用字大致相同；又比如，《女弹》折《九转》的末句为"那孩儿名唤做春郎身姓李"，《弹词》出《九转》的末句为"则俺老伶工名换做龟年身姓李"，句法、字法、风格、神韵，都是一致。《女弹》是由正旦扮李家奶娘张三姑，用弹唱形式叙述李家前后由盛而衰的经过，《弹词》是由老生扮梨园伶工李龟年，用弹唱形式叙述唐宫廷前后由盛而衰的景象；弹唱者同样是遇难流落的当事人，悲惨情调也完全相近。歌词形式相似，表演情调相近，所以《弹词》可以在大体上引用元代配合《女弹》的现成曲调来歌唱。元代《女弹》的乐谱和清代《弹词》的乐谱，至今同时存在。后人作品中采用片段的前人现成音乐不加很大变动的情形，虽然有时也有，但这样大段成套采用的例子，则可以说，在所有现存南北曲乐谱中，也是绝无而仅有的。《弹词》这套曲调，在《长生殿》中，尚不失为一套较佳而较受人爱好的曲调。但因其音乐系出于元代，很难用以代表《长生殿》的音乐特色。今引《絮阁》出为例（曲例 71）。

曲例71

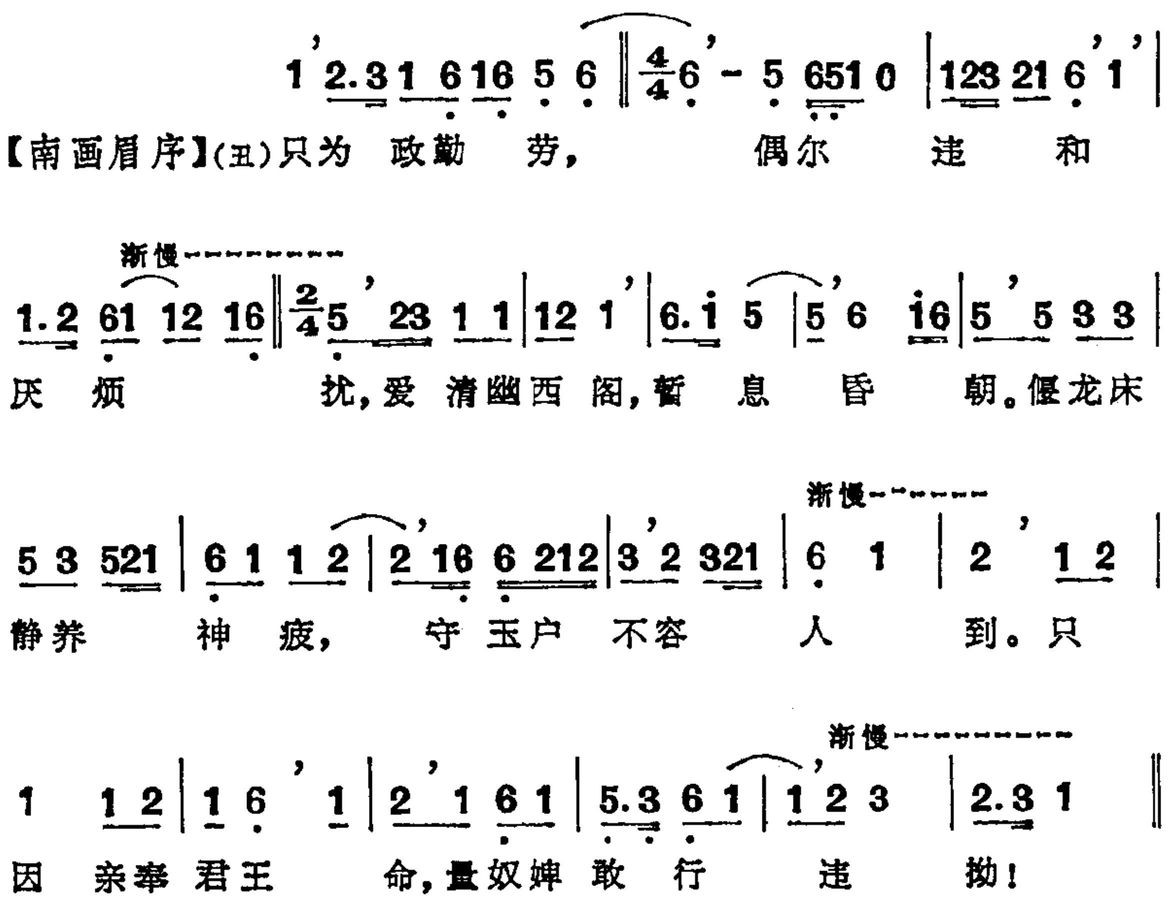
《长生殿·絮阁》❶



❶为了更能说明音乐的表现手法，采用《天韵社曲谱》版本。

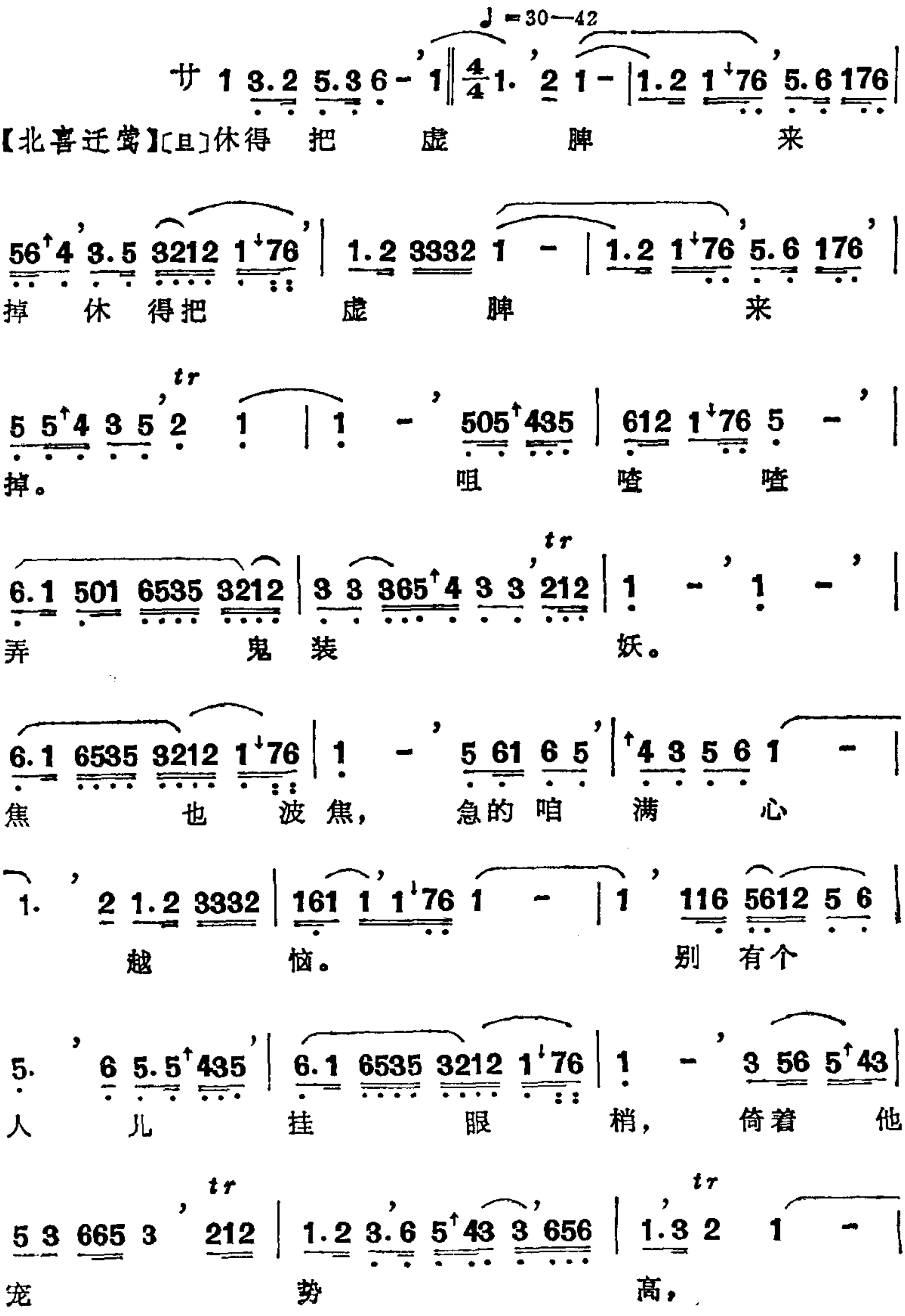


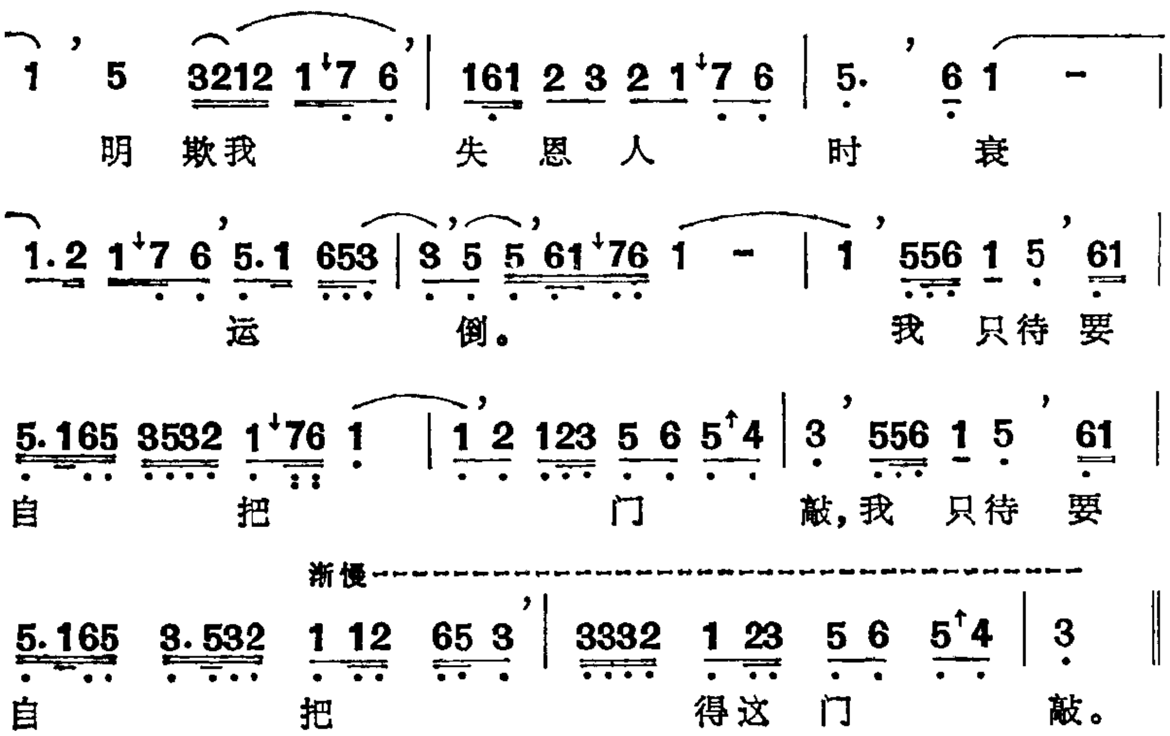
此段写杨贵妃失眠早起，偷步上翠华西阁，去探唐明皇的踪迹。曲调柔媚婉转，表现冷清清地独自愁思的情绪。



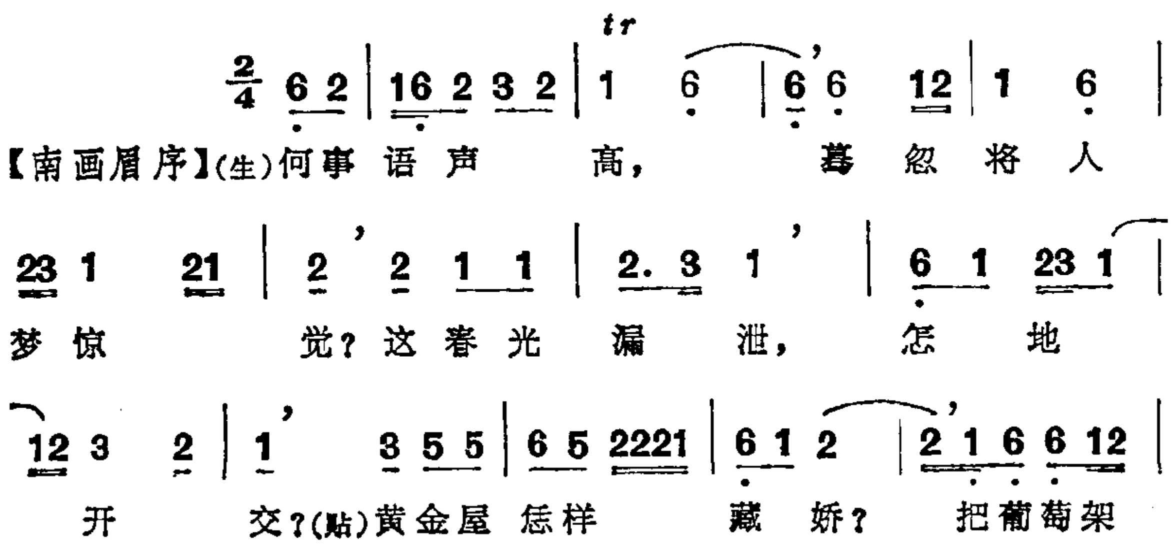
此段由丑扮高力士唱。唐明皇与梅妃宿西阁，命高力士守门；杨贵妃至，高用谎话欺骗她，再三延宕，不让进去。曲调跌宕活脱，表现高力士狡诘滑稽，貌似恭顺，实是轻蔑的神情。

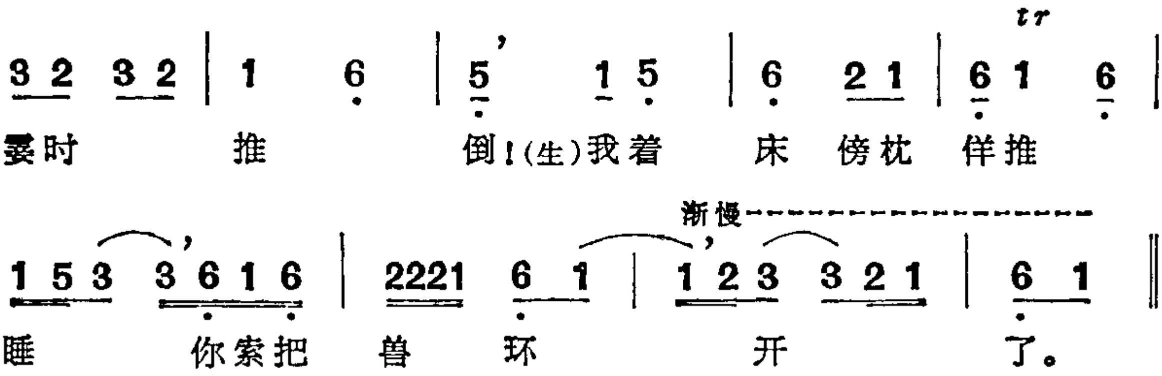
此为南北合套，北曲由主角唱，南曲由配曲唱。一般在南北合套中角色间唱腔的安排，大都是如此。


♩=30—42
【北喜迁莺】〔旦〕休得把虚脾来
掉休得把虚脾来
掉。咱喳喳
弄鬼装妖。
焦也波焦，急的咱满心
越恼。别有个
人儿挂眼梢，倚着他
宠势高，



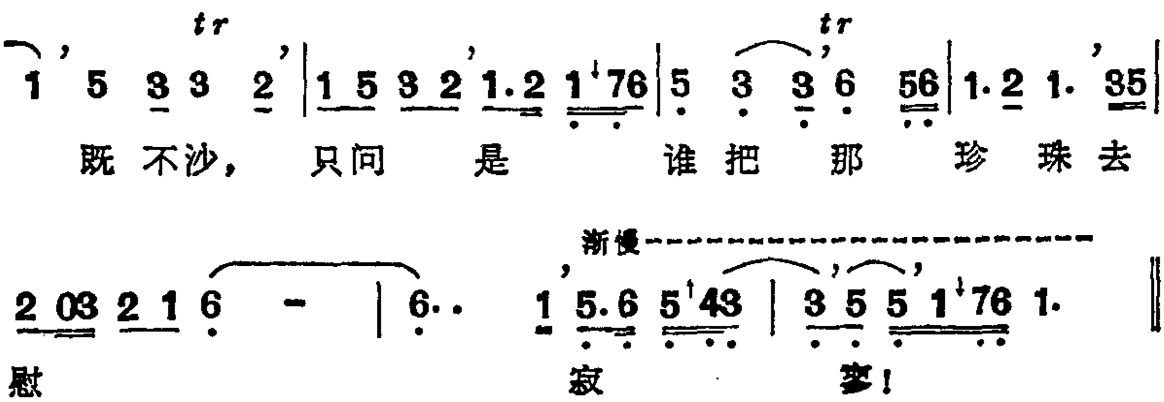
此段写杨贵妃知道高力士是在欺瞒她，因而有些生气。曲调细腻华丽,起伏分明。起初剧中人的感情还比较矜持;中间“别有”到“运倒”三句,渐渐流露出内心的激情,在“倚着他宠势”句上更加激越奔放;之后她即使扬言“要自把门敲”,却用低言悄语，露出踌躇的心情。曲调的发展,贴合着情绪的起伏。



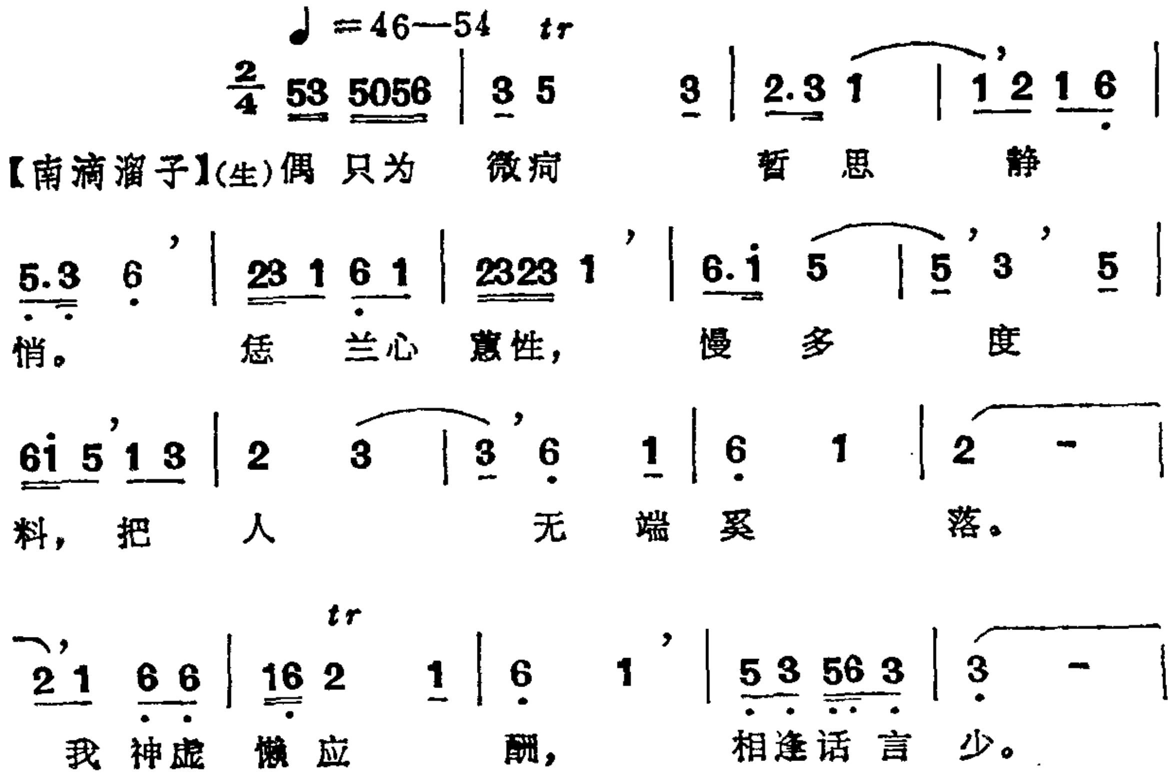


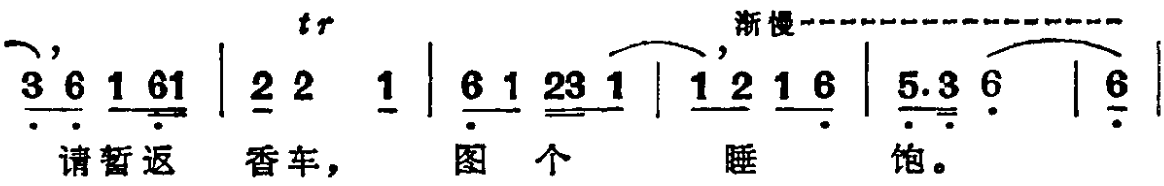
此段写宫女(贴扮)听得杨贵妃已在门外，就去叫醒唐明皇：唐明皇闻之，不觉惊惶起来；宫女笑他；他叫梅妃去躲在夹幕中，然后命宫女去开门。此处在表演上，不过交代情节，在音乐上比较平凡，系过场性质。



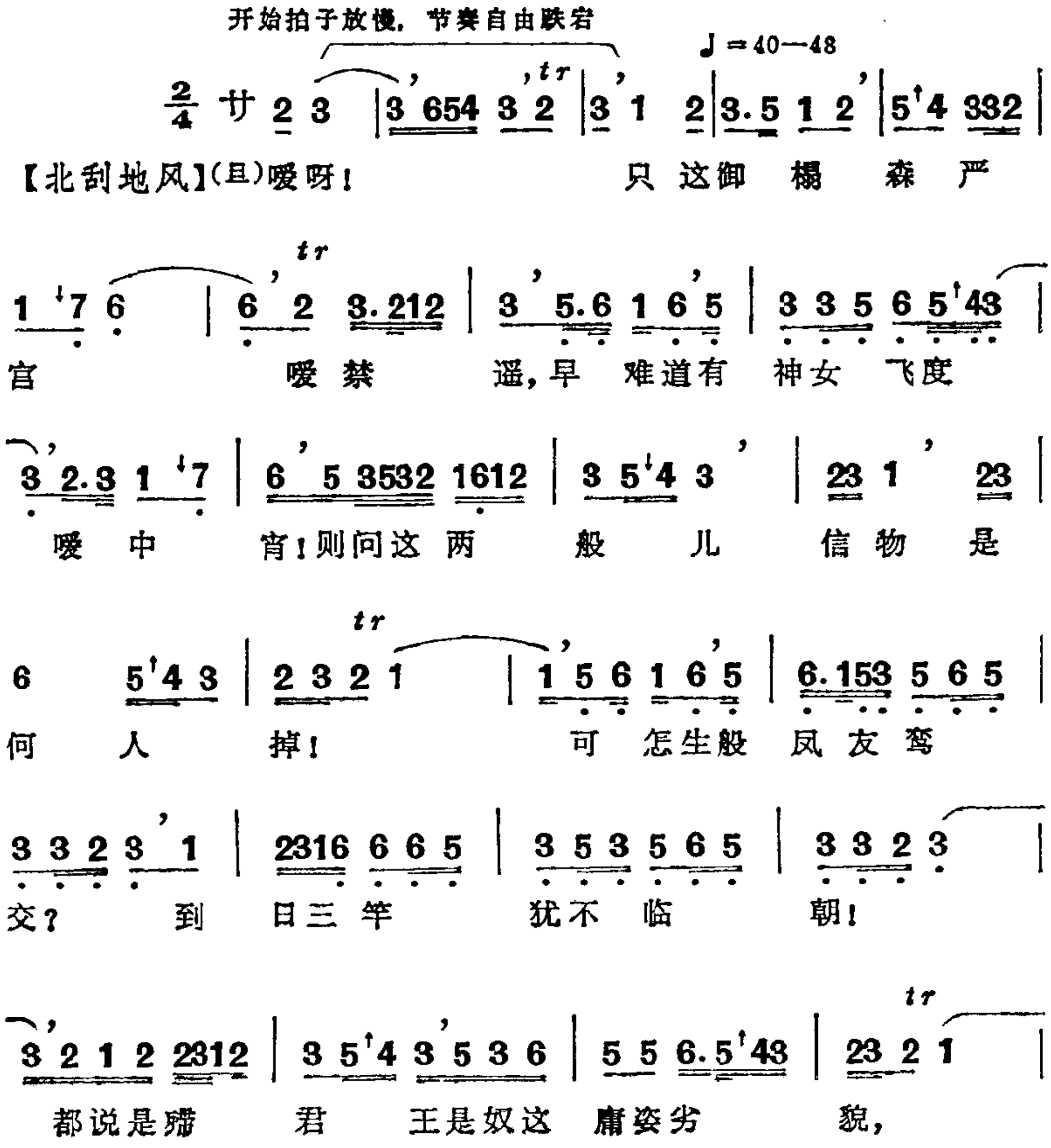


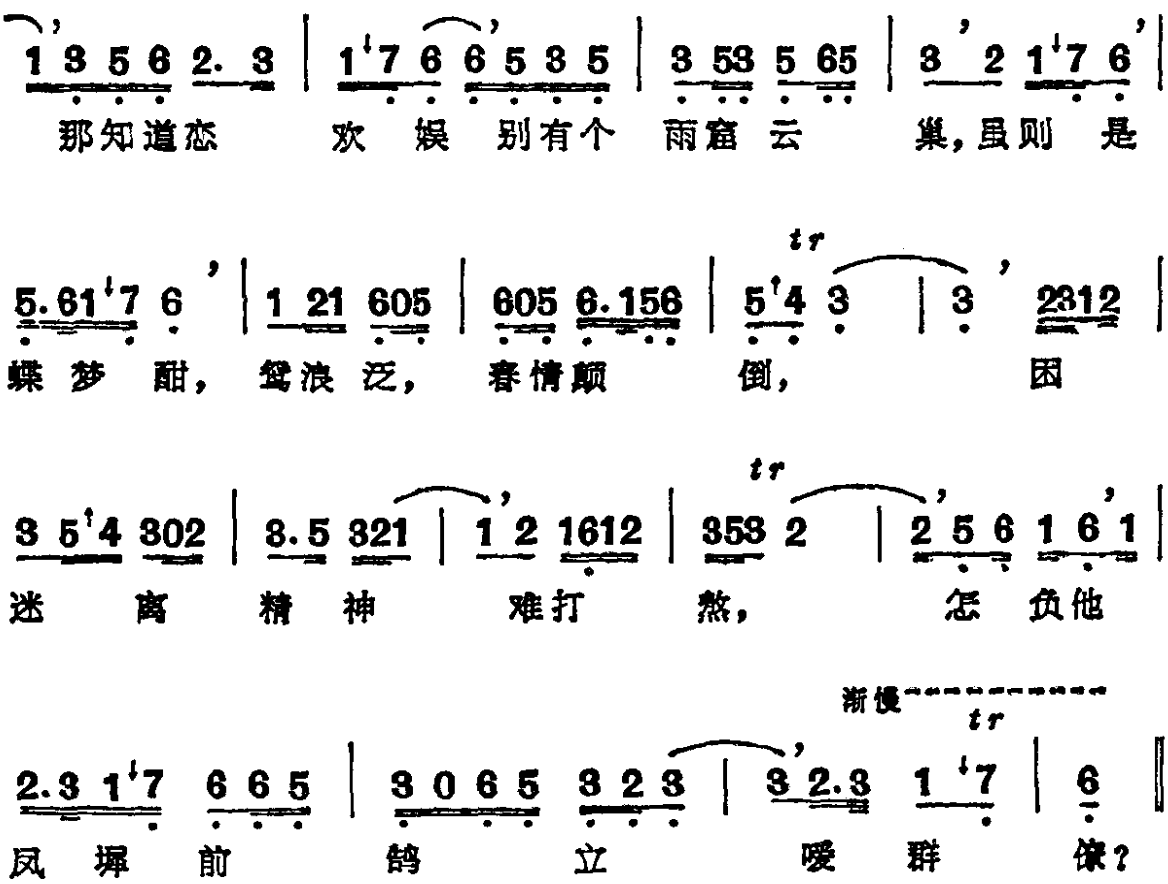
此段写杨贵妃见了唐明皇，用俏僻的语言，隐隐然道破他另爱梅妃的事。她心里有气，而还没有爆发出来，表面上还装着平静的样子。曲调的细腻华丽，同以前的«喜迁莺»曲牌相仿佛。起板后开始三板的旋律，与«喜迁莺»的第四至第六板完全相同，是前后呼应。开头二句，有讥刺之意，末尾“既不沙”句，有严词质问之意，都还比较平静；只有中间“俏东君”句，杨贵妃道出了她心中隐痛之处，曲情比较激动。但无论如何，此时感情，还不是十分激动。





此段写唐明皇假言推托；曲调也刻画他虽还摆着皇帝的架子，却是理亏心虚，露出语无伦次的窘态。





此段写杨贵妃在御榻下找出了凤鸟和翠钿二物，用忿激的语言，当面揭穿唐明皇的谎言，并且要他早出视朝。曲调开始在“嗳呀”二字上发出高叫声，接着用流利奔放的旋律，极力表达杨贵妃忿怒激动的心情和那种刺刺不休的撒泼劲头。

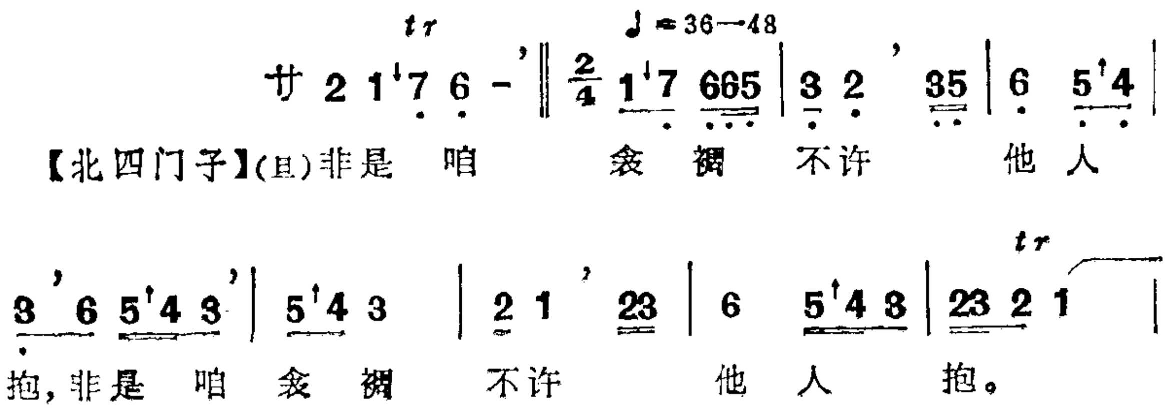
现存《絮阁》曲谱的版本不少，本书独独选此版本，就是取它音乐紧俏，表现力特别强❶。

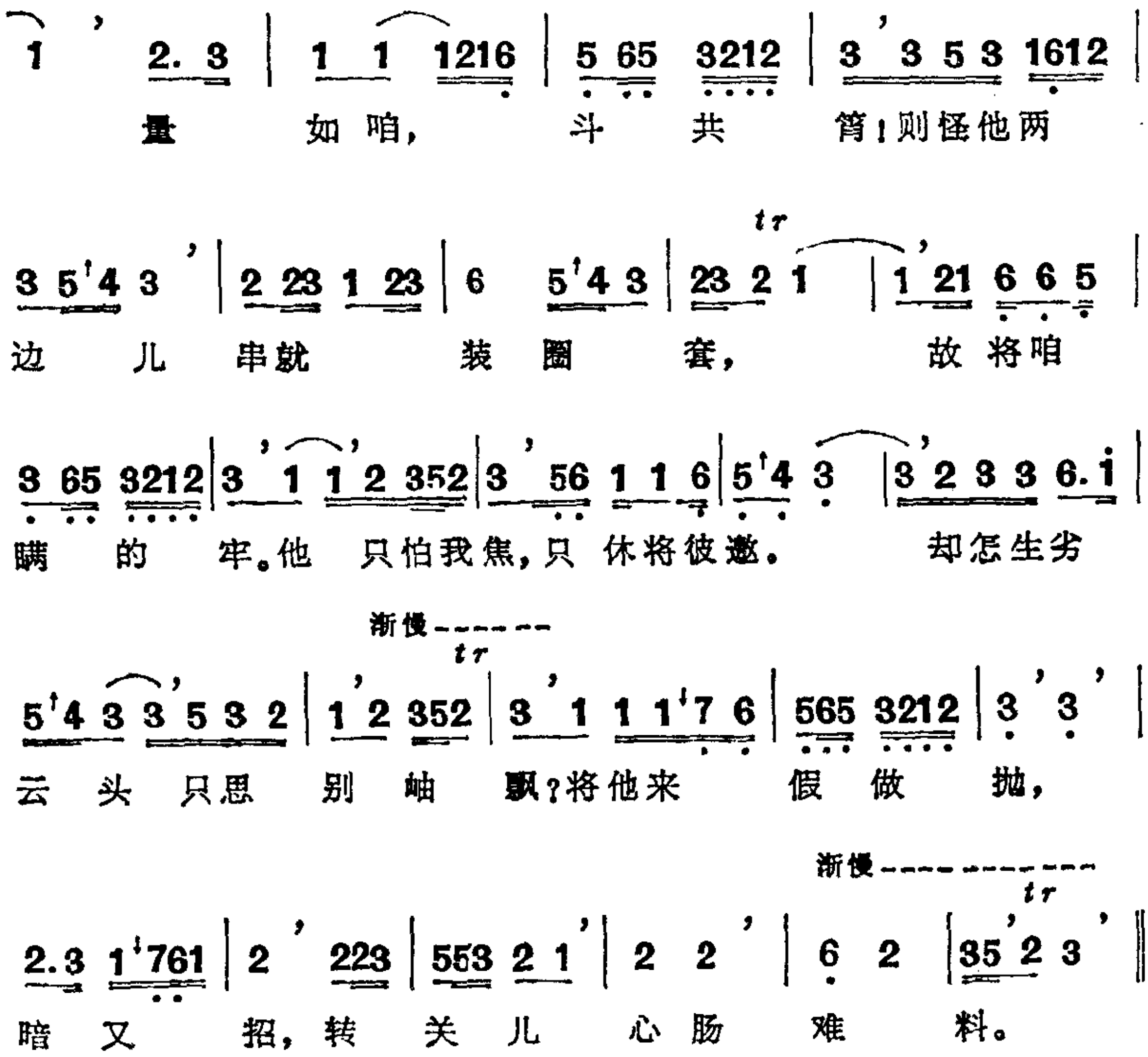
---

❶所取是《天韵社曲谱》的版本。天韵社是早在明代天启、崇祯年间就已存在的一个清曲社。在它的曲谱中，有时还保留着早期——《昆曲》全盛时期遗留下来的一些新颖而较好的戏曲唱腔；这类唱腔，往往与十八世纪出版的《纳书楹曲谱》比较接近。十九世纪以后出版的大量曲谱，一般说来，虽都不差，但也未免杂有《昆曲》没落时期所出现的一部分唱腔，有时对比之下，其间优劣，可显然看出。例如，从《遏云阁曲谱》起，将本曲中的《刮地风》、《四门子》等曲牌，都记成一板三眼，唱时放慢了一倍，就变成软弱无力，失却了杨贵妃那种撒泼的神情。

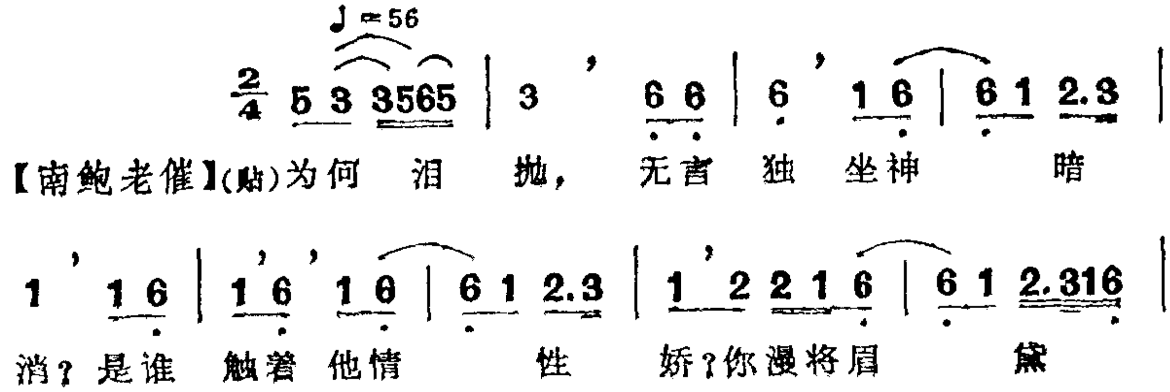


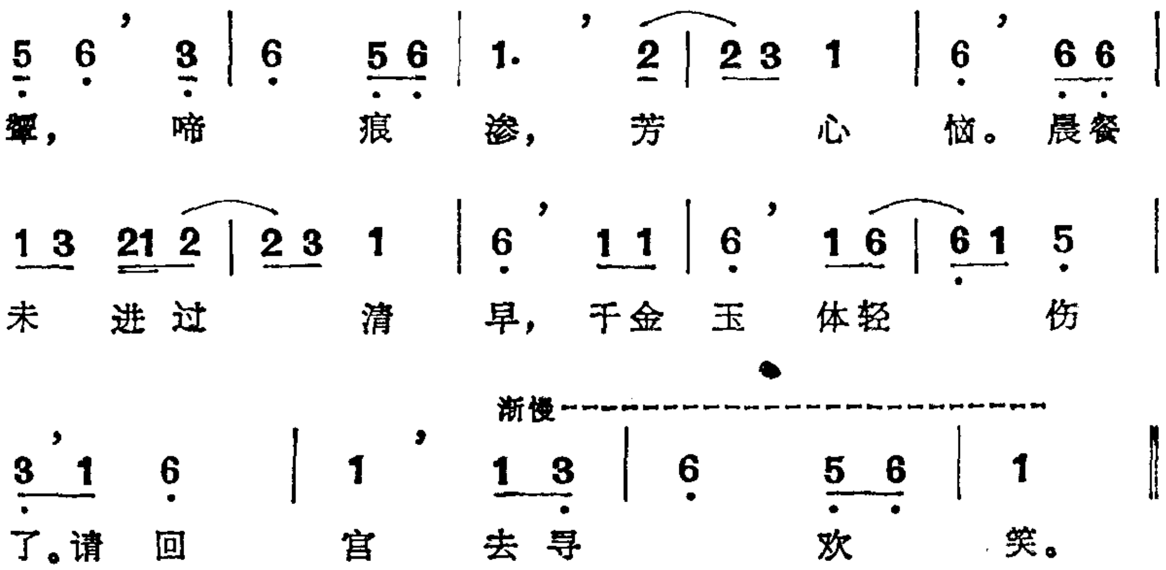
此段写唐明皇出去视朝了，留下高力士伺候杨贵妃；高力士用滑稽的语言，劝说杨贵妃，而且有为唐明皇护短之意。曲情滑稽、活脱而带有轻蔑的意味。



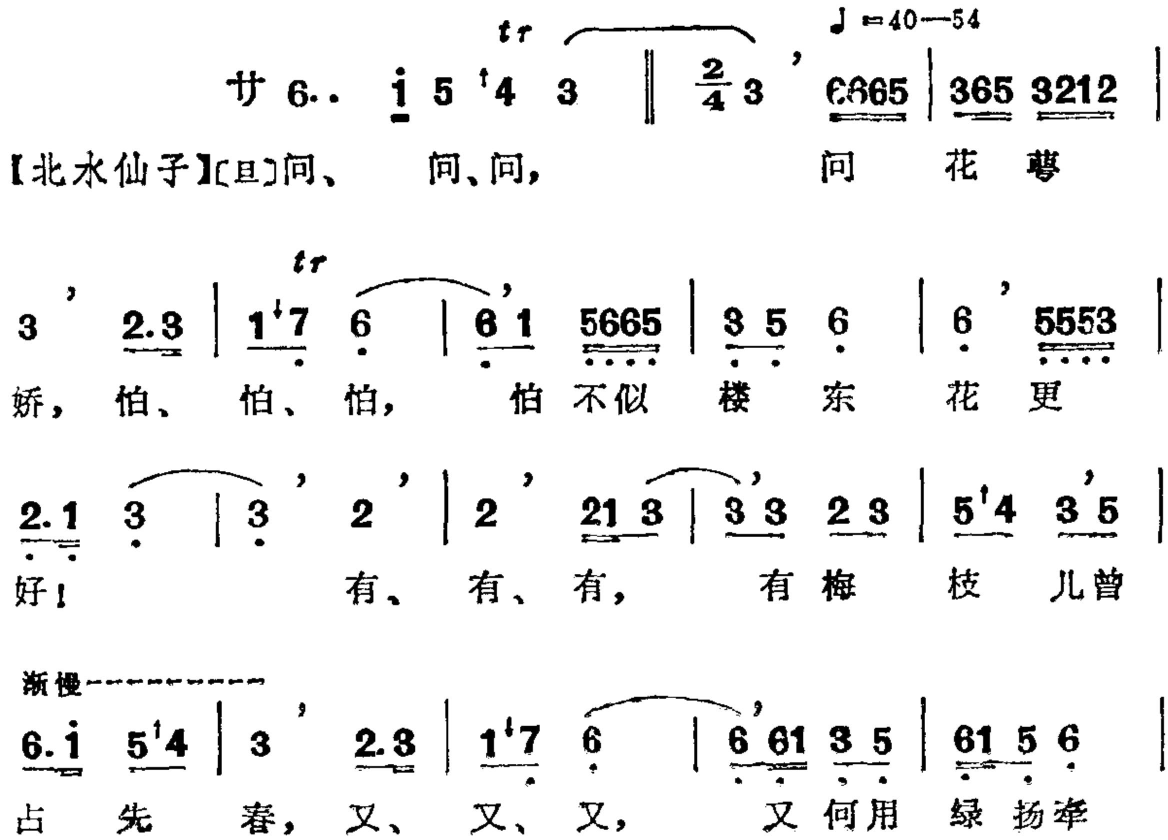


此段写杨贵妃答高力士之言。曲调俏丽激越，高下闪赚，表现杨贵妃仍有些怒气冲冲的样子。



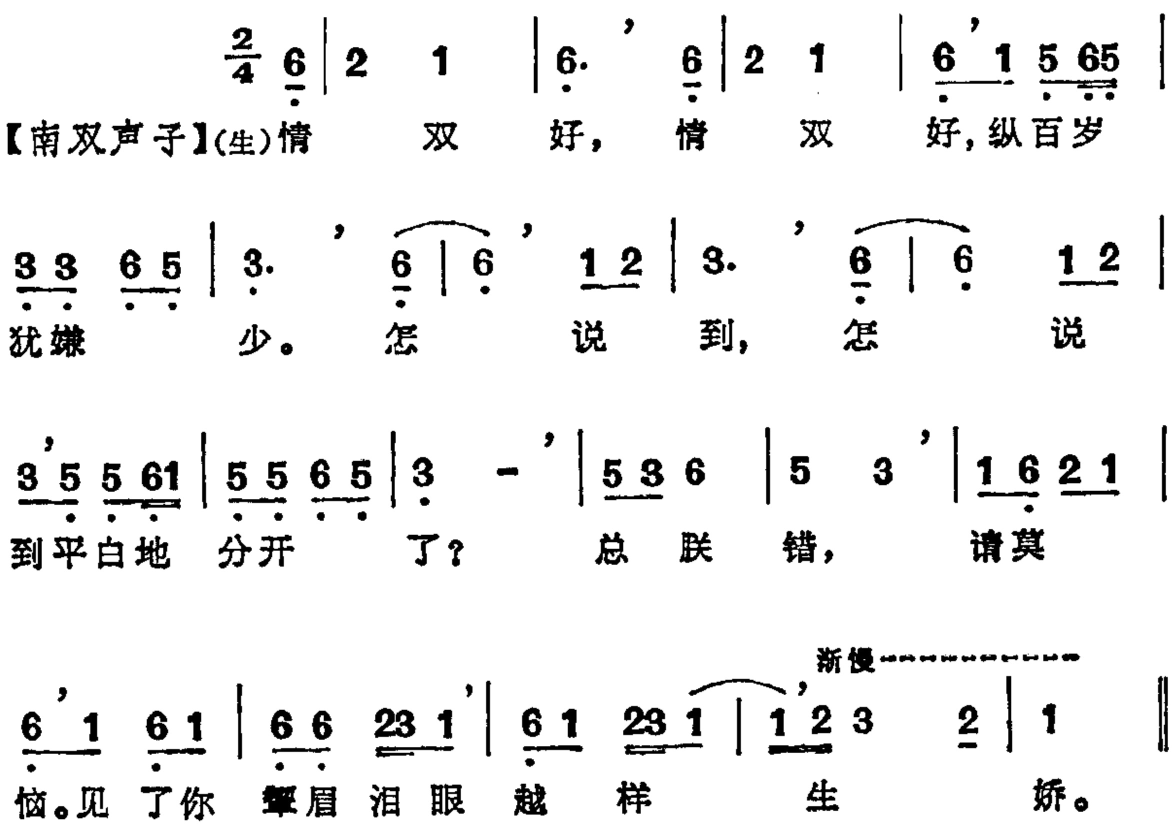


此段写宫女永新来寻杨贵妃，见她独坐流泪，就软言劝慰。曲调虽然比较简单，但以之表现永新软绵柔顺，含有同情的性格，却非常贴切而得体。

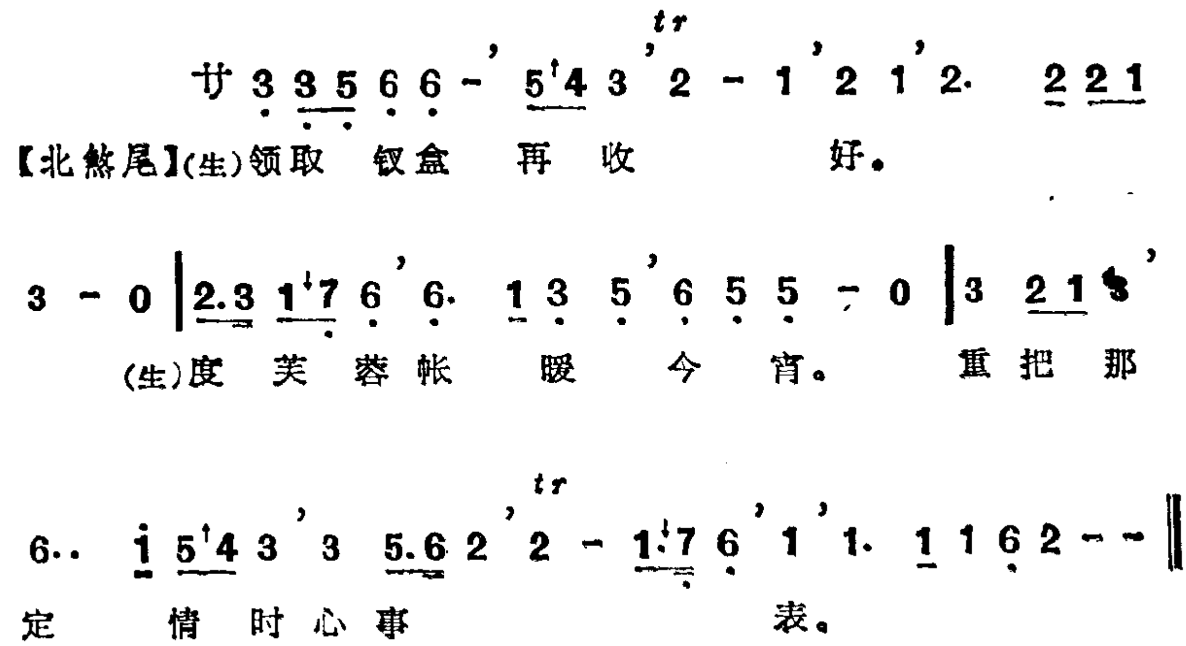




此段写唐明皇视朝后，回宫时，杨贵妃对他撒娇，以离开他相要挟。开头用俏僻的双关语挖苦唐明皇，曲情比较深沉；后来从“拜、拜、拜”起，假说要离去时，曲调突然高亢起来；但这究竟非出于本心，所以，从“把深情”起到“承旧赐”的一句半曲调，音域突然变为低沉，而且在调性上也转入近关系D调，以此来刻画杨贵妃此时游移不定的矛盾心情。



此段写唐明皇认了错，曲调是讲话式的，并不表达什么深刻感情。



总观全套，内容上虽说是描写爱情，但所谓爱情，不过是封建统治阶级之间的爱情，说不上纯洁真挚。作者在描写爱情关系中，同时揭露其勾心斗角、互相欺骗的一面，反而接近真实。全出的主角为杨贵妃，给她的音乐，表现力最强。配角唐明皇是在本出中略略受到批判的角色，给他的音乐，较多属于敷衍场面的性质，其表现力不强；高力士取卫护唐明皇的立场，宫女永新取同情杨贵妃的立场，给予他们的音乐，也有相当独特的表现力。特别是主角所唱的音乐，其感情起伏，常与前后内容之发展和歌词的起承转合，结合得相当密切；此所以在本出主角所唱的各段中，音乐的高峰，较多出现于中部，而绝没有在末尾处出现的。

《长生殿》的确可以说是在清代传奇中成就最为突出的一个作品。清梁廷枏(卒 1861)在其所著《曲话》(1830 刊)中说，“《长生殿》至今百余年来，歌场、舞榭，流播如新。”这还是清道光时期的情形。据作者所知，即使到了《昆曲》极为衰落的时期，直至抗日战争开始之时，它还是能得到较多人演唱的一部传奇作品。可以说，它前后流行了近 250 年。

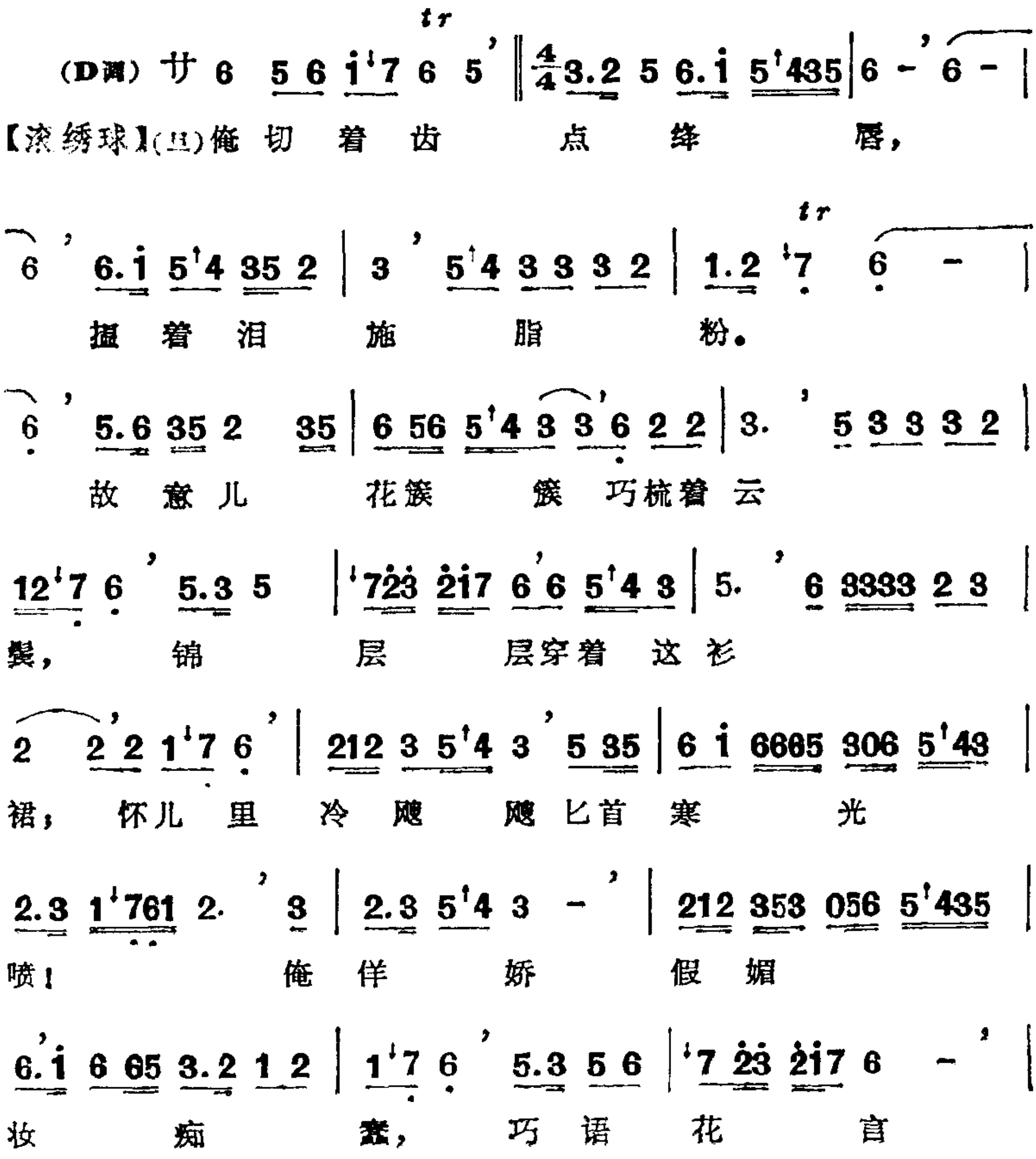
【略举一些清代传奇作品】 《长生殿》之外，清人传奇作品有乐谱流传下来的，虽然为数还是不少，但其中能流行广远的却为数不多。其内容较好而较受人欢迎的，大约有袁于会的《西楼记》，邱园的《虎囊弹》，朱佐朝的《渔家乐》，朱素臣的《十五贯》，陈嘉言父女的《雷峰塔》，无名氏的《千锺禄》等，存曲由一出至二十余出不等。

【反映在传奇作品中的两条道路斗争】 在传奇作品中也反映着两条道路的斗争。在明清传奇中，固然有很多好的作品，但也有不少坏的作品。略举些例子，如张大复(1554—1630)的《醉菩提》，是宣传宿命论和出世思想的；如叶稚斐(1644 年前后在世)的《铁

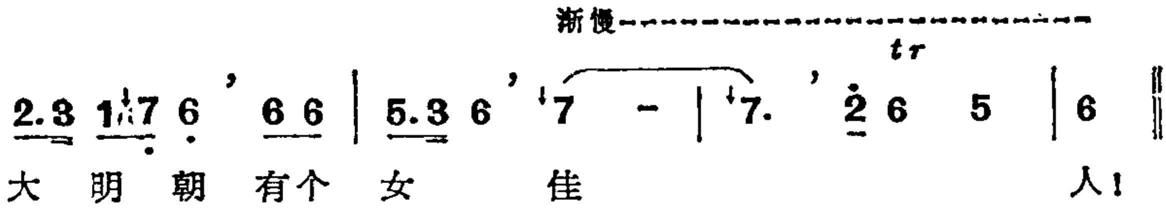
冠图》是恶毒地诬蔑起义农民李自成的。特别是《铁冠图》，其流行较广，因而为害性更大。举《铁冠图·刺虎》出中《滚绣球》曲牌为例（曲例72）。

曲例72

《铁冠图·刺虎》出中之《滚绣球》




谄 佞 人。纤纤玉手 剜 仇 人
目， 细 细 银 牙 啖 贼 子
心！ 要 与 那 漆 肤
豫 让 争 声 誉， 断 臂
要 离 逞 智 能！拚 得 个
身 为 齑 粉， 拚得 个骨 化
飞 尘！ 誓 把 那 九 重 帝主
沉 冤 泄， 四 海 苍 生
怨 气 伸！ 方 显 得



《刺虎》这出戏是写明代宫女费贞娥刺死起义农民领袖李自成部下将官一只虎的事。首先，应该断言，这是一出内容极为反动的坏戏。它一方面虚构了一只虎与宫女成婚的情节，以直接诬蔑起义农民军队；另一方面，又塑造了费贞娥的形象，极力予以颂扬，企图诱使人们反对正义的农民革命，服服贴贴地去跟着反动统治阶级走。这样的坏戏，正是我们应该批判的对象。

反动统治阶级利用政治力量，控制舆论，歪曲历史，利用文化工具，长期进行反动宣传；《铁冠图》的这样的坏戏，既是反动宣传的产物，又是反动宣传的工具，在过去社会中，其产生的反动作用，的确是不小的。它能长期广泛流行，就能说明广大群众，长期没有能摆脱统治阶级反动宣传的影响；有杰出的民间艺人为之演唱，为之创造出艺术性极高的音乐作品来，又能说明艺术家也不易摆脱其影响。在这样的复杂环境中间，就更容易产生出一些内容反动却带有艺术性的作品来。毛泽东同志说："内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。"这一教导，我们应该永远记住。

【《昆曲》杂有其他声腔因素】 昆曲中音乐，主要是由《海盐腔》中经《昆山腔》的过渡而逐渐定型的曲牌音乐。但除此之外，在明清以来，一些《昆曲》戏班和一些清唱曲社所唱，而且也称之为《昆曲》的剧目中也杂有一些《海盐腔》体系以外的剧目，例如：《昭君》、《思凡》、《下山》、《芦林花鼓》、《借靴》、《哭监》、《写状》、《三拉》、《团圆》等。对这类剧目，前人的说法不一，或称为"时剧"，或

称为"梆子戏"，或称为"花部剧目"等等❶。在演唱团体中，也有依伴奏形式之不同，称其中其些剧目为"弦索调"，而称另一些剧目为"吹腔"的。有人指出其中某些剧目为与«弋阳腔»有关，这是比较可信的❷。

【«昆曲»之衰落】 新陈代谢，是事物发展的自然规律。统治剧坛近千年之久的南北曲，作为戏剧形式，到了一定时期，它已渐渐不能满足人们的要求，于是人们又创造出新的形式来代替旧的形式。历史就是如此发展的。清徐柯在所著«曲稗»中，认为清康熙乾隆时，"为«昆曲»最盛时代"；又说："道光朝，京都剧场犹以«昆剧»、«乱弹»相互演奏。然唱«昆曲»时，观者辄出小遗，故当时有以'车前子'讥«昆剧»者。"徐柯又说："光绪时，沪上戏园仅有天仙、咏霓、留春诸家，皆«京剧»也。惟大雅为纯粹之昆剧。依常理论，昆剧应受苏人欢迎，顾乃不然。虽竭力振作，卖座终不能起色，维持数载，卒以顾曲者鲜，宣告辍业。"他在这里告诉我们，昆剧在康熙、乾隆时很是盛行；到道光时，它在北京已不大受人欢迎；到了光绪时，连南方人都不大爱看了。他告诉我们的是«昆曲»已经衰落到一定程度时候的现象。可以设想，«昆曲»的开始衰落，应该远在道光时期之前。很可能，从乾隆末年，«花部»的«徽调»、«梆子»等新兴声腔勃兴的时候起，«昆曲»衰落的过程已经开始。

【«昆曲»对后来戏曲音乐及别的乐种的影响】 «昆曲»终于是衰落了。在这种情形之下，我们一方面应该欢迎新兴剧种的出现，另一方面，对已衰落的剧种，仍应作适当的估价。戏曲音乐中的«昆曲»与文学上的古代诗词相仿佛，即使形式是旧了，但是它仍是

❶参看«缀白裘»(1770—1774)，«纳书楹曲谱»(1792)。«今乐考证»(1935)，«贩马记»(1942)等书。　❷«今乐考证»在清代杂剧后，"附燕京本无名氏«花部»剧目四十五种"小序中引许苞之言，视为""«弋阳»«梆子»«秧腔»"。«贩马记»后跋云："考«贩马记»，亦称«奇双会»，为«花部・弋阳»之一种，非«昆曲»也。"

我们的宝贵遗产，即使不宜把它向今天的广大群众推荐，但其中仍有不少可供借鉴之处，专业工作者仍应对之进行分析、研究、概括、运用。

新的艺术形式的产生，往往是旧的艺术形式推陈出新的结果。作为独立存在的艺术形式。«昆曲»是衰落了，但其部分的艺术因素，仍在后起的新兴剧种中间起出部分有益的作用。其演唱艺术，为新兴剧种所继承而加以发展；少数剧目，为某些剧种，如«湘剧»、«川剧»等所吸收，一直延续到晚近期间；好些«昆曲»唱腔，脱离了原来歌词，被别的剧种用作过场器乐牌子，被«京剧»、«秦腔»、«晋剧»、«湘剧»、«桂剧»、«粤剧»、«川剧»等剧种所常用的这类过场牌子，合计就有几百曲之多。另外还有一种情形，就是别的剧种，在某些剧目里，部分夹用«昆曲»的唱腔。例如，«京剧»遇到需要由多人合唱的地方，经常采用«昆曲»唱腔；«湘剧»在«高腔戏»«单刀会»中，用了«新水令»、«驻马听»等曲牌的«昆曲»唱法，在其“南路”«二黄»戏«采石矶»中，非但用了«粉蝶儿»、«点绛唇»曲牌的«昆曲»唱法，而且在其后场中以«醉花阴»开始的全套曲牌都是用的«昆曲»唱法；«川剧·高腔戏»中，如«彩楼记»的«评雪辨踪»出、«红梅记»的«鬼辩»出、«焚香记»的«阳告打神»出等，都杂有一曲至二曲的«昆曲»唱腔；«川剧»胡琴戏的有些剧目是兼用«皮黄»与«昆曲»唱法；其«弹戏»的有些剧目，是兼用«梆子»与«昆曲»的唱法。这些都可说明«昆曲»在戏曲音乐的发展过程中，所起影响的广而且远。最可注意的，是在戏曲音乐本身的发展以外，全国民间还有好些已达相当艺术高度的器乐乐种，它们都曾一方面大量利用«昆曲»的曲牌音乐喂养自己，另一方面，又突破束缚，大力改造它们，使之焕发出新的光彩。下面在谈到器乐时，我们将能更加清楚地看出这一问题。

第三十三章 明、清戏曲的发展二

——弋阳腔、梆子、皮黄及其他

戏曲音乐发展的后一阶段，即在由明末至清末一段时期中，新兴声腔和新兴剧种，接踵而起，其影响最大的，是«弋阳腔»、«梆子»和«皮黄»。

【«弋阳腔»影响之广远】 «弋阳腔» 是元明时代旧有声腔之一。前已说过，它用曲牌体，而有种种特点或优点，受到各地人们的欢迎。当它与各地语言和音乐相结合时，一方面派生出各地之间各有特点、互相殊异的«高腔戏»；另一方面，又在各地孳生出各种新的声腔，为另一些新兴剧种之形成，提供了重要的基础。

由«弋阳腔»形成的剧种，剧目很多，流传很广，有«弋阳腔»自己的剧目，亦有根据南北曲题材改编而成的«弋阳腔»剧目。清人所著«笔梦叙»曾讲到明官僚虞邑(今常熟)人钱岱(1541—1622)于他四十四岁时(约 1584)致仕归家的中途，应扬州税监徐老公之请，“往监税署观女乐”；钱岱听后，“以其为 «弋阳腔»，心勿悦也”。钱岱到了家中，其父龙桥，“命四女子侑酒，曲皆«弋阳调»”。在极短期间，在扬州，在虞邑，钱岱所接触到的戏曲，都是«弋阳腔»，可见«弋阳腔»戏曲在当时的江苏，是如何的盛行了。清李调元在所著«剧话»(初刻 1784)中说：“«弋腔» 始弋阳，即今 «高腔»，所唱皆南北曲。……京谓«京腔»，粤俗谓之«高腔»，楚、蜀之间谓之«清戏»。向无曲谱，祗沿土俗，以一人唱而众人和之；亦有紧板、慢板。”再看上文注中所引明徐渭«南词叙录» 和明魏良辅 «南词引

证»之言，更可见«弋阳腔»在明、清时代流行之广。直到晚近，在«川剧»、«湘剧»、«桂剧»、«婺剧»、«赣剧»……中，还有不少«高腔»剧目在演出。

受了«弋阳腔»的影响，各地又产生出不少新的声腔。明顾启元(1565—1628)«客座曲话»说:"后又有四平，乃稍变«弋阳»，而令人可通者。"清刘廷玑(1676 前后在世)«在园曲志»说:"近今且变«弋阳腔»为«四平腔»、«京腔»、«卫腔»，甚且等而下之，为«梆子腔»、«乱弹腔»、«巫娘腔»、«琐哪腔»、«啰啰腔»矣。"清张际亮«金台残泪记»(1828 序)说:"«乱弹»，即«弋阳腔»，南方又谓«下江调»。"清顾禄«清嘉录»说:"«滩簧»乃«弋腔»之变。"所谓"变"，一方面是承认这类声腔与«弋阳腔»之间存在渊源关系，另一方面也承认它们有突破«弋阳腔»，加进新创造的一面。

【另一些声腔】 除了与«弋阳腔»有着关系的一些声腔以外，各地又产生了一些声腔。其中比较重要的有以下一些。

«西秦腔»、«甘肃调»或«琴腔»——清吴长元«燕兰小谱»(1785 序)说:"蜀伶新出«琴腔»，即«甘肃调»，名«西秦腔»。"«金台残泪记»说:南方人们"谓«甘肃腔»为«西皮调»"; 又说,"此腔当时乾隆末，始蜀伶、后徽伶尽习之。"按历史上在五胡十六国时期，鲜卑族所建王国，疆域占有今甘肃西南部，称为西秦(385—437)。可见，«西秦腔»是甘肃人民所创造，称为«甘肃腔»，是符合历史事实的。

«秦腔»、«梆子腔»或«乱弹»——清李调元«剧话»说:"俗传«缀白裘»外集有«秦腔»，始于陕西，以梆为板，亦有紧慢，俗呼«梆子腔»，蜀伶谓之«乱弹»"。许九埜«梨园轶闻»说:"昔年旧历新春，各部院、各省同乡同年团拜，必演剧助觞，均系徽班(原注: 二黄、昆曲)从无演«秦腔»者(原注: 即«梆子腔»)。自老十三旦(原注: 即«侯俊山»)到京后，惊才绝艳，焜耀一时，堂会遂有«秦腔»加入(原

注:时同治末、光绪初年),……竟有以《二黄》、《秦腔》合演者,亦潮流所趋也。"张际亮《金台残泪记》说:"今都下徽班皆习《乱弹》,偶演昆曲亦不佳。"

《二黄腔》、《胡琴腔》或《湖广调》——清李调元《剧话》说:"《胡琴腔》起于江右(即江西)。……又名《二黄腔》。"清叶德辉《重刊秦云撷英小谱序》❶说:"……《弋阳》则与《湖广调》并行于江西、湖南北、广西。然仍以湖广陕西两腔为大宗。湖广行于南方,陕西偏于北地。……咸(咸丰,1851—1861)同(同治,1862—1874)之交,徽人程长庚、楚人余三胜于《湖广调》中精求所以调声运气之法,一唱三叹,听之使人荡气娱神,世称《京二黄》。许九埜《梨园轶闻》在注中指出徽班所演为《二黄》和《昆曲》。可见,《二黄腔》之形成,不是仅由一时一地,而是经过了江西、湖广、安徽等地的人们长期集体创造而成。

【梆子之形成与传播】《梆子》是在北方民间曲调的基础上产生、发展起来的多个剧种的总称。起初是甘肃、陕西一带的曲调。陕西《梆子》分西路和东路;《甘肃调》与陕西西部的民间音乐相结合形成了陕西的《西路梆子》,与陕西的东部的民间音乐相结合形成了陕西的《东路梆子》;陕西的《东路梆子》传到山西,与当地民间音乐相结合成为《山西梆子》;在河南成为《河南梆子》,在河北成为《河北梆子》。

各地梆子的形成和发展,在时间上当有先后之分。虽其出现和发展的初期未得人注意,因之缺少记载,但从一鳞半爪的前人著录中间,仍可以找出一点线索来。陕西《梆子》大概在明末已经相当流行。清初人陆次云(约1662前后在世)作《圆圆传》❷,其中曾

❶《秦云撷云小谱》原书为清严长明(1731—1787)所著。 ❷见清张山来编《虞初新志》(有1683序)。

讲到农民起义领袖李自成攻克北京(1644)后，不爱听"吴歈"，"即命群姬唱西调，操阮、筝、琥珀，己拍掌以和之。繁音激楚，热耳酸心。"李自成是陕西米脂县人，他爱听的西调，就是《陕西梆子》。可见《陕西梆子》在1644年以前已经流行。《西秦腔》除了向东传入陕西外，大概很早也已由甘肃向南传入四川。1774年，又由四川金堂人魏长生由四川带到了北京❶。后来徽班所吸收的《秦腔》或《西秦腔》，以及《河北梆子》最初的出现，可能都与此有关。关于《梆子》的音乐特点，欧阳予倩讲得很好。他以为："《秦腔》的主要成分是广大平原上的牧歌。其声高亢激越，有莽莽苍苍的气概，适宜于表慷慨激昂或凄楚悲切之情。用之于调笑戏，活泼流丽、顽艳动人。"❷

【皮黄之形成与传播】　皮黄由西皮和二黄两种声腔组成。《西皮》脱胎于西北的《梆子腔》;《二黄腔》出于江西，传到安徽，又传到湖南、湖北、广西而有《湖广调》之名。前者是北方音乐，后者是南方音乐，经过湖北、安徽艺人的加工，两者结合而形成了《皮黄腔》。通过汉班和徽班的活动，皮黄腔又传播到许多别的地方。1790年，清乾隆帝八十生辰之时，当时著名的四大徽腔把《皮黄腔》带到北京，又长期留在北京，从此《皮黄腔》就开始形成《京剧》，而取得了全国性的地位，对全国各地产生出更大的影响。后来《梆子》与《皮黄》两种声腔，也与《弋阳腔》一样，在各地戏曲中，占有极为重要的地位。例如:《湘剧》的《弹腔》是由《二黄》和《西皮》组成;《滇剧》的唱腔，是以《二黄》和《西皮》为主;《川剧》中的《弹戏》是四川化的《梆子》;其《胡琴戏》就是四川化的《皮黄戏》。

【京剧三调之区分】　京剧中之三调为二黄、反二黄和西皮，反二黄由二黄产生，两者的基本音调出于南方;西皮的基本音调出于

❶见清昭梿的《啸亭杂录》(有1880序)。　❷《中国戏曲研究资料》初辑序(1954)。

北方。三调之区别，首先在基本音调之不同。京剧发展之初，伴奏乐器，尚无一定。许九埜《梨园轶闻》所谓："咸同间(1851—1874)犹有用双笛者"，就说明了这一情形。后来用上了京胡，伴奏乐器，渐成定型。京胡上内外二空弦的散音，在奏二黄时，定把成 5、2；在奏反二黄时，定成 1、5；在奏西皮时，定成 6、3。若把内外二弦定成绝对音高 g^1、$d^2$❶，则二黄为C调，反二黄为G调，西皮为 ♭B调。三调之区别第二、在定弦之不同。在"板路"方面，二黄有导板、慢板、快三眼、原板和摇板(摇板又分散板和滚板)，反二黄有导板、慢板、快三眼、原板和摇板，西皮有导板、慢板、快三眼、原板、二六、流水、快板和摇板(摇板又分散板、滚板和紧打慢唱)。三调之区别，第三，在板路之不同。如何定弦，决定于音乐上表达之要求；所用板路，是随所用的音乐以俱来，与音乐上表达的层次，有着紧密的关系。所以，可以说，定弦与板路之区别，都是从基本音调之区别派生出来的。举京剧三调之例如下：

曲例 73《李陵碑》第二场 (二黄)❷，曲例 74《李陵碑》第五场(反二黄)❸，曲例 75《宇宙锋》(西皮、反二黄)❹。

【小调戏】 有些地方戏曲，其唱腔是由当地民间流行的民歌小调的声腔连接而成。如安徽的《花鼓》，是由《银纽丝》、《凤阳调》、《鲜花调》等三个小调加上民间流行的器乐曲《老六板》组成。云南的《花灯戏》，苏南的《滩黄戏》，苏北的《江淮剧》也都由连接民歌小调而成。《花鼓》的歌词，见于《缀白裘》(1771)，其乐谱见于《纳书楹曲谱》(有 1792 自序)，是一出时代较早的小调戏。现在的

---

❶京胡名家陈公坦曾告诉我："京胡定弦虽可依唱者嗓音的高低，随时伸缩；但演唱家所追求的理想标准，则为正工调，就是依笛上正工调'上'音定内弦。" ❷❸曲谱均见《谭鑫培唱腔集》第三辑 (1962)，音乐出版社出版。 ❹《梅兰芳演出剧本选集曲谱》(1959)音乐出版社出版。

江淮剧，据说，其原始形式，出于淮扬一带的“乱弹土班”，其前身是清乾隆嘉庆年间的“香火戏”。看来，它与《扬州画舫录》（1795 初刻）中所说的“本地乱弹”是一回事。

曲例 76 花鼓❶。

【少数民族的戏曲】 少数民族的戏曲音乐相当丰富。只能就我们已知的略谈一些。

藏族——西藏藏族经常上演的剧目中，有七八种是十八世纪前后的作品。内容一般宗教色彩比较浓厚，但有一些剧本，如《桑诺》、《卓瓦桑姆》，特别如《囊萨姑娘》等则在一定程度上诉说了人民的疾苦和反映了人民希求和平、渴望过美好生活的善良愿望。以文成公主为中心题材的剧目，最为著名。青海藏族的《藏戏》已有三百多年历史，其最著名的剧目，有《炎错拉莫》，内容是描写仙女炎错拉莫和渔夫相爱而被经王破坏的故事。

侗族——湘、桂一带侗族的戏曲，约形成于公元 1800 年前后。其传统剧目，至少有五六十种。其中少数是从汉族地方戏曲移植过去的剧目，更多是反映侗族社会历史和传说故事的剧目，如《珠郎娘美》、《莽子》、《美道》、《奶桃补桃》、《雪妹》、《郎耶》、《驾侗》、《女鹰》、《顾老元》、《吴勉》等。

彝族——在云南红河州镇远、蒙自一带盛行的彝族《花灯》，据说已有两百年历史。约一百多年前，在楚雄州双梅地区曾出现了《阿佐分家》小型戏剧。

蒙古族——1956 年在鄂尔多斯鄂托克旗曾发现半本古老的大型剧本❷。内容主要描写成吉思汗的父亲怎样被杀害，成吉思汗怎样征服各部落，统一蒙古。从这一剧本的发现，可知道蒙古很

❶《花鼓》，高步云编(1957)，音乐出版社出版。 ❷原剧本存伊克昭盟文教局，尚未译成汉文。

早就有戏剧。

塔吉克族——已发现《阿朵恰阿不西卡》一个剧目，内容是反对不合理的婚姻制度。据说，这一剧目，已有二百多年的历史。

白族——白族有一种古老的戏曲，名《吹吹腔》，据说，它在一百五十年以前，就已在白族人民中间流行。内容大都取材于汉族民间故事，如《三国演义》、《杨家将》等。

布依族——贵州《布依族》有地戏。册亨的地戏，据说是在清乾隆年间由广西田林县传入。约一百多年前，布依族人民，又曾从广西邀请了《花灯戏》艺人，向他们学习，兴义地区的地戏就是一百多年前由广西传入的。

锡伯族——早在1764年锡伯族西迁以前，东北地区的锡伯族就已演唱“小曲子”——小曲子就是锡伯族人民从汉族兄弟学到的《秧歌剧》。

毛难族——毛难族的戏曲，也已有一百多年的历史。题材较多属于历史故事和民间传说，如《莫一大王》、《鲁班仙》等。

第三十四章　明、清的乐器和器乐

【乐器的发展】　这一时期，乐器方面，有较大的集中和发展。特别从清代初年起，随着统一的多民族国家进一步的巩固和发展，各民族间的文化交流，更加活跃，多种少数民族的乐器，更多突破了民族的界限，逐渐成为大家共用的乐器。《律吕正义后编》(1746序)、《皇朝礼乐图式》(1759序)、《大清会典》(1818修)等书中已著录了好些少数民族的乐器。

最可注意的是胡琴类拉弦乐器和唢呐类芦簧乐器的发展。胡琴类拉弦乐器，在唐为奚琴，在宋为嵇琴，最初都是用竹片拉弦；宋代始有马尾胡琴，元代的胡琴，都用马尾拉弦。到了清代，除了原有二弦的胡琴或二胡之外，又出现了四弦的四胡，专用于伴奏《京剧》的京胡，和专用于伴奏梆子戏的板胡等等。各地出于伴奏其地方戏曲的需要又创造了另一些形制不同的拉弦乐器，如湖南的大筒，广东的粤胡等。少数民族地区也出现了不少拉弦乐器，如蒙族的马头琴，维吾尔族的艾捷克，西南阿西族的三弦胡琴，广西僮族的马骨胡等。

到了明代，开始有关于唢呐的记载。最早有王磐（约1521在世）的咏喇叭《朝天子》词，借"喇叭锁哪"讽刺1510年时阉寺弄权作恶的事❶。稍后，明戚继光(1528—1587)把唢呐用于军乐，而在他《纪效新书》的《武备志》中说："凡掌号笛，即是吹锁呐。"王圻的《三才图会》是明代后期的作品，它说：

❶王磐作《西楼乐府》。

“锁嗦，其制如喇叭，七孔；首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代，当军中之乐也。今民间多用之。”

除了用于军乐之外，锁呐在民间的用处，越到后来越大。南北曲戏曲音乐要用锁呐伴奏“阔口”(如净角)的唱腔，又要用它来吹奏过场牌子。民间器乐，以戏曲音乐为其主要基础，当然也少不了要用到锁呐。于是在明、清期间，锁呐有了极大的发展。后来的锁呐，外形虽大体相似，但随着表达要求之不同，各地有着好多种大锁呐和好多种小锁呐。这两类乐器，无论戏曲伴奏或器乐合奏都少不了它们。

【器乐合奏】 明清时期各地器乐乐种，已有不少。介绍几种如下。

【陕西鼓乐】 陕西《鼓乐》流行于陕西盩厔县、何家营、西安等地。过去时代，演奏鼓乐者，大都自由结合，形成社团。依生活、职业之不同，鼓乐演奏社团，分别由农民，手工业市民和道士、和尚等宗教信徒组成。例如：何家营鼓乐社，盩厔县南集贤东村与西村的两个鼓乐社，和西安西仓鼓乐社，都是农民组成；西安东仓、显密寺、南院门、香米园的鼓乐社由有关地区的农民、工人、小贩等组成；西安城隍庙迎祥观鼓乐社，是由工人、农民、小手工业者、小贩和道教信徒组成。各个鼓乐社所奏乐谱，基本上相同，所用乐器，种类与件数，虽略有出入，但基本上也是属于同一体系。一般说来，其击乐器可用到座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓等四种鼓，大铙、小铙、大钹、小钹等四种铙和钹；大锣、马锣、玎珰、云锣等三四种锣，再加星和大小梆子；其吹乐器有几种笛和几种笙，其中以笛为主，管则可用可不用。

大型的鼓乐套曲，有法鼓段和八拍鼓段两种形式。两者在结构上大体相似：都分为前后两部；每部各用击乐器乐段引起，中间

吹奏管乐曲调多段，然后再以击乐器乐段作结。前后两部之间，都用击乐器乐段作为过渡的“桥梁”。两者相异处是：法鼓段较八拍鼓段更为庞大而复杂。前后两部，在所用乐器、所用乐曲和所产生的音乐气氛上，是有着区别的。前部用“大锣鼓”，如座鼓、战鼓、大锣、马锣、铙、钹等，奏较短的曲调，气氛偏于热烈；后部用“小锣鼓”，如乐鼓、梆子、云锣等，奏较长的曲调，气氛偏于清雅。一般民间的器乐套曲，常是由慢到快，即由清雅而热烈。陕西鼓乐的前后结构，与此相反。也是其一个特点。

鼓乐所奏的曲调，从名称上看，绝大多数，是出于南北曲牌，也有些是民歌曲调、民间歌舞曲调和后来的某些戏曲音调，看来是由不同来源，经过长期吸收而逐渐累积起来的。

《鼓乐》曲调的调性，有“六、尺、上、五”四“调”；简言之，就是有以“六”为1，以“尺”为1，以“上”为1和以“五”为1的四种调性。

《鼓乐》的乐谱，在陕西民间，都是用宋姜夔时曾流行的工尺谱记谱符号记写的。我们于1952和1953年曾对陕西《鼓乐》作过两次采访。当时曾见到民间私人抄藏的乐谱，有七十几本之多。其中署明抄写年份的，有十六本；除何家营的一本其署作“唐开元五年六月十五日立”，不大可信，可以不计外，余下抄写年代最早的是雍正九年(1731)。推断它为明代已有，大致是不差的。

【北京寺院管乐】　旧时北京有好几处寺院都有管乐，其中以智化寺为传授的中心。智化寺兴建于明正统十一年(1446)；在智化寺兴建之时，就有这种管乐。它拥有一百几十个单个曲调。经常用七、八以至十几个单个曲调组成一个套曲，奏时由慢而快。乐器常用管两个、笙两个、笛二支、云锣二副，再加上鼓、铛子、铙、钹、铪子(即小钹)等击乐器；其笙有十七管，每管都有簧，看来是唐、宋

以来十七簧笙之遗制，是明、清时代音数最多的一个笙。演奏时，对不同乐器，有着不同的要求：管为主要骨干，要求奏得稳，忠实依照原谱，用音简单，尽量在朴素之中表现出深刻的情调来；笙要吹出含有繁细节奏因素的花点来；笛要加进许多急速而连贯的花音来；云锣在前一拍的后半，要用"叫板"的手法用几记花点预先打出后一拍的开头音来。总之，在各器之间，力求避免"齐奏"的关系，而各有独特的表演。

即使有着管上忌加花音的严格规定，但经过长期转辗流传，特别在其慢板曲调中，逐渐加进的花音，还是不少的。将其同曲，例如：《昼锦堂》的今存最早抄本——康熙三十三年(1694)抄本，和其较后的光绪癸卯年(1843)的抄本相比，后者就加了很多花腔；再以近人实际演奏，又加进了所谓"阿口"的谱与上述第二种谱相比，又加进了更多的花腔。因其花腔的加法，老是一个样子，加进的很多是一般化的滥调，不象别的民间音乐富有创造力的加工改编，结果就使很多曲调变成一样味道，给人以单调的感觉。这可能与脱离劳动群众，单调的佛教生活有关。

从其各个曲调的标题和旋律看，可知有些是来源于唐、宋词牌和元、明南北曲牌，有些本来是民间久已流行的器乐曲牌；其中与宗教生活有关的只是极少数。可见创造出这种音乐来的，主要还是劳动人民；佛教徒们不过是它的利用者和局部歪曲者。

这种管乐的曲调分别属于正调(F 调)、背调($^\flat$B调)、皆止调($^\flat$E 调)和月调(C 调)四个调门或四种调性。

此种管乐的记谱法，与陕西《鼓乐》和山西《八大腔》又不相同，只能说，是位于宋代与近代工尺谱之间的又一记谱法。

【山西八大套】 山西民间的吹鼓手集团和五台山僧人都能奏《八大套》。八大套中之每套，由二三个以至八九个曲牌组成不等。

曲牌中如《山坡羊》、《朝天子》、《棉达絮》等可能出于南北曲；《王大娘》、《掉棒捶》、《采茶》等可能出于民间歌舞或民间戏曲；《到春来》，《鹅郎》、《八班儿》可能出于民间器乐曲。演奏时所用乐器，有大管、小管、唢呐、笛、云锣、小钹、板、和鼓等。抄写曲调所用的记谱符号，是与南宋晚期张炎（生 1248）在他《词源》一书中所用的相同。演奏时，每套前后由散板、慢板、中板而至快板、急板，气氛一般愈到后来愈热烈。

【冀中管乐】 冀中管乐，是由农民组成的业余团体"吹歌会"所奏。吹歌会的组织，大约在距今二百年前，已是冀中农村中惯常的事。其所用乐器，有管、海笛（小管）、笙、笛、梆胡、胡琴、龙头胡琴（低音胡琴）、云锣、小铛铛、大鼓、小鼓、大钹、小钹、铙、梆子等。其所奏曲调，较多出于近代民歌、民间歌舞和民间戏曲，也有些是出于较古的南北曲牌。其最常用的调门是正调（♭A 调）和反调（♭E调）。演奏情调，偏于热烈奔放，富有欢乐气氛。曲例 77《放驴》❶。

【十番鼓】《十番鼓》流行于江苏，明代已有。明余怀（生 1616）在所著《板桥杂记》中曾讲到明万历（1573—1619）年间南京秦淮河一带游客演奏《十番鼓》的事。清李斗在所著《扬州画舫录》（1795 初刻）中讲到扬州虹桥歌船中演奏《十番鼓》的事，而说：

> "十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛，佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼍鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似白两点，佐以木鱼、檀板，以成节奏，此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，故名十番鼓——番者，更番之谓。"

---

❶见《管乐曲集》，1952 年万叶书店出版。

李斗把“十番”说成十样乐器更番演奏，不一定对。“十”是泛指多数而言，“番”是翻花样或变化之意；“十番”是指多样变化而言。清钱泳《履园丛话》（有1825序），在改头换面地转引了李斗的话之后，又说：

> “忆于嘉庆己巳年(1809年)七月，余偶在京邸，寓近光楼，其地与圆明园相近。景山诸乐部演习《十番笛》。每于月下听之，如云璈叠奏，令人神往。”

可见此时《十番鼓》已传入北京宫廷。

《十番鼓》有不少异名。上文中，钱泳也称之《十番笛》。近代民间吹鼓手集团泛称之为“吹打”；僧道利用“十番鼓”，硬为之套上“梵音”之名，企图以此来隐没劳动人民的创造而予以独占。为了保护劳动人民的创造，给历史以真相，我们坚决排斥“梵音”的伪造名称。几个名称中，《十番鼓》还是一个最好的名称，因为它最能突出这一乐种的特点。我们应该用它❶。

近代演奏十番鼓时所用乐器，有笛、笙、箫、小锁呐（不常用）主音胡琴、托音胡琴、板胡、三弦、琵琶、云锣、板、点鼓、同鼓、板鼓。

《十番鼓》套曲有着独特的结构形式。节奏有慢板、中板、快板之分，套曲之进行，常是由慢而快。在进行中，同鼓和板鼓，起着非常突出的作用。有鼓上独奏之段称为鼓段；最大的结构形式，包含慢鼓段、中鼓段和快鼓段三个独奏的鼓段。管弦乐段是以鼓段为中心，围绕着它们而布置起来的。在中鼓段和快鼓段前后，常有用“拆”（乐句间用一定的鼓点结构分开）的中板和快板的管弦乐段。

❶“吹打”之名，虽出于民间，但其涉及范围，一般可以相当广泛；用此名称，嫌不够明确。我和曹安和同志曾于1957年编过《苏南吹打曲》一书。现在想来，该书不如改名为“苏南十番鼓”好些。

有时，还用鼓点衬托着管弦乐段进行。鼓在«十番鼓»中如此重要，所以奏鼓者必须掌握极为高超的击鼓技术。

«十番鼓»套曲，有"正套"和"散套"的分别。正套的主要部分，是由同一曲牌的不同节奏的多种旋律变奏组合而成，有较大的一贯性；散曲由多个不同曲牌，依一定的关系，前后连接而成，用那些曲牌，并无一定。曲例78，满庭芳（正套）❶；曲例79，甘州歌（散套）❷。

【十番锣鼓】«十番锣鼓»明代创于江苏民间。古来名称不一。或简称«锣鼓»，或简称«十番»；又有«十样锦»、«十不闲»等一些名称。李斗«扬州画舫录»在讲«十番鼓»时，又说：

> "后增星、钹，器辄不止十种；遂以'星、汤、蒲、大、各、勺、同'七字为谱，——七字乃吴语状器之声，有声无字。此近今庸师所传也。若夹用锣、铙之属，则为粗细十番，如下西风：'他一立在太湖石畔'之类❸，皆系古曲，而吹弹击打，合拍合凑。……下乘加以锁哪，名曰鸳鸯拍。如«雨夹雪»，«大开门»、«小开门»、«七五三»，乃«锣鼓»，非«十番鼓»也。……是乐前明已有之。本朝以韦兰谷、熊大璋二家为最。兰谷得崇祯间内苑乐工蒲钹法，传之张九思，谓之韦派。"

李斗将«十番鼓»与«十番»或«锣鼓»两件事混为一谈，而且主观上有着赞成«十番鼓»，轻视锣鼓、特别反对用锁呐的偏见。其看法是很成问题的。我们现在已能清楚知道：«十番锣鼓»和«十番鼓»是两种截然不同而且互不相关的音乐；非但所用打乐器种类及其奏法，均大不相同，而且所用管弦乐曲牌，亦无一相同。两者各自独立存在，不宜混为一谈；两者都是我们宝贵的遗产；李斗存高低之偏

---

❶«苏南吹打曲»（1957年音乐出版社出版）第58页起。❷同书第133页起。❸有误字；这是汤显祖«牡丹亭·寻梦»出中«品令»曲牌的首句，原作"他倚太湖石，立着咱玉婵娟。"锣鼓曲«下西风»中是用到«品令»曲牌的音乐的。

见于其间，是毫无根据的。明沈德符(1578—1642)在《万历野获编》中说：

“又有所谓《十样锦》者，鼓、笛、锣、板、大小钲、钹之属，齐声振响，亦起近年，吴人尤尚之。然不知亦沿正德之旧。武宗南巡(1519)，自造靖边乐，有笙、有笛、有鼓、有歇落、吹打诸杂乐，传授南教坊。今吴儿遂引而伸之。真所谓‘今之乐犹古之乐’。”

从这段记载，可知在正德十四年(1519)，明武宗到南方时讨伐宁王宸濠时，已利用南方乐工演奏锣鼓作为军乐。至于沈氏硬把锣鼓的创造，归功于明武宗，则是没有道理的。清叶梦珠《阅世编》说：

“吴中新乐，……又有《十不闲》，俗讹称《十番》，又曰《十样锦》。”

所指也是同一乐种。

特别值得注意的是劳动人民所创造的《十番锣鼓》，能为农民革命服务，而且曾受到太平天国起义农民政府的重视。清佚名著《粤逆纪略》讲到太平天国的政府机构说：

“伪典乐衙主奏乐之事。贼每饭必用乐，行则舆前亦用之。其实所用者不过《十番》类耳。”

作者站在反动立场，对太平天国革命政府取诬蔑的态度，对《十番》取轻视的态度。我们则应该与之一反，把革命政府和《十番》的关系视为了不起的好事。清沈梓著《养拙轩笔记》，内载咸丰二年(1852)作者的同乡高君曾见到太平天国总制在“进馔时，吹鼓手八人奏乐。”可想见，这时所奏的乐，也就是《十番锣鼓》。

《十番锣鼓》称管弦乐器为“丝竹”，有大锁呐、小锁呐、曲笛、笙、箫、二胡、板胡、三弦、琵琶等。丝竹又分粗细，以锁呐或笛为粗，其余的为细。有时粗细丝竹相间，更番迭奏，形成对比。击乐器有鼓二种，同鼓和板鼓；锣五种，大锣、中锣(即更锣)、春锣、喜锣

和汤锣；钹三种，七钹（即小铙）、大钹和小钹（一称“骨子”）；另有云锣、拍板、小木鱼和双磬（别名星或碰铃）。击乐器亦分粗细，如下表所示：

云锣　拍板　小木鱼　双磬　同鼓　板鼓　大锣　喜锣　七钹 ｜ 中锣　春锣　汤锣　大钹　小钹

［第一组：云锣至七钹］A　　［第二组：中锣至小钹］B

构成粗锣鼓

（A＋B）

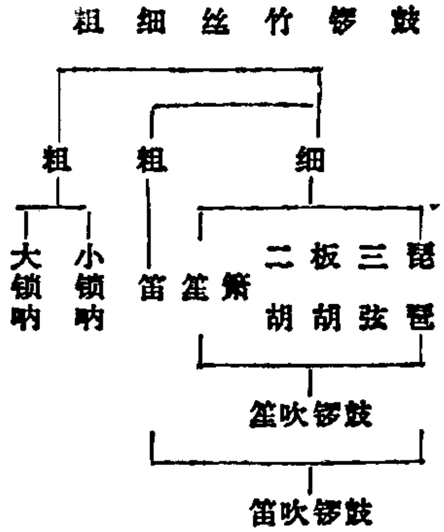
构成细锣鼓

粗锣鼓的乐谱，只须用“七、内、同、王、勺、各、扎、丈”等状声字为记谱符号；细锣鼓乐谱须用“星、汤、浦、大、七、内、同、王、卒、朴、勺、各、扎、丈”等更多的状声字为记谱符号。

《十番锣鼓》经常有意运用多节奏，构成种种锣鼓乐段，在节奏变化方面，非常复杂。这与西方器乐之大段应用单一节奏者，很不相同。这一特点，我们应该予以重视，在新作品中，好好予以继承和发扬。

《十番锣鼓》中，只用击乐器的，称清锣鼓，俗称素锣鼓；兼用管弦乐器的，称丝竹锣鼓，俗称荤锣鼓。管弦乐器，又有三种用法：(1)将管弦乐器分成“粗、细”二组：以锁呐或笛为粗乐器，以其余的乐器为细乐器；其管弦乐段，是由粗细二组更番演奏。这种形式，称粗细丝竹锣鼓，亦即李斗所谓“鸳鸯拍”。(2)不用锁呐，用笛和其他乐器，而以笛为主奏乐器的，称笛吹锣鼓。(3)不用锁呐，也不用笛，只用笙和其他乐器，而以笙为主奏乐器的称笙吹锣鼓。下表说明管弦乐器的三种用法。

从过去民间吹鼓手们相互讨论和所提意见中间，从他们各自述说自己的经验中间，作者体会到，他们是要求每一乐器在合奏中



各自充分表现其特色的。例如奏笛吹锣鼓曲时，笛要吹得干净而深刻，忌加花音；笙要用花点突出节奏，可稍加花音；箫、二胡、板胡要各依自己的性能，作出花簇、优美的变奏；三弦要用或轻或重或疏或密的“弹头”或花点起出其骨干作用；琵琶要奏出最最繁碎而华丽的音调。合奏的是同一曲调，各器取作共同依据，但又相对地独立，各自创出其不同的变奏形式。合起来，要能成为融然一体；分开来，要象独奏那样，各自站得住。他们从来不讲齐奏。作者曾长期与演奏«十番鼓»和«十番锣鼓»的艺人们来往，见到和听到一些情形，觉得在介绍乐种之时，应该附带把它们介绍出来。

民间对含有多节奏的锣鼓曲调，有着独特的记谱法。例如对锣鼓段«鱼合八»的“一变”是如此记的：

王、同、内、七、
同　内、七、
一、一、
同、内、七、
内、一、
七、
七、
扎、扎、扎、扎、

扎、扎、扎
一、一、
扎、扎、扎、
一、扎、
扎、
扎

勺、勺、勺、勺、
各　各　各　各
勺、勺、勺、勺、

丈、丈、丈、丈、
丈、丈、丈、丈、

丈、
扎、
扎、
丈、

这样的记谱法，把曲式结构表示得非常清楚。令人一目了然，便于记忆，也便于分析、了解。的确也有其极大的长处。但能不能把它吸收到现代记谱法中来呢？作者至今还没有能想出什么办法。

在过去时代，《十番锣鼓》曲常与庆祝节日有关，一般说来，其情调大多是偏于欢乐的。

管弦乐段和锣鼓乐段在全套中的安排，常能符合一定的逻辑。试从笛吹粗锣鼓曲《下西风》为例。此曲以快板锣鼓乐段《急急风》和一个快板的短小的丝竹乐段作引子。其后大体可分成前、中、后三大部分。前部由三个慢板的丝竹乐段和两个慢板锣鼓乐段交替出现。在这一部分中丝竹乐段居于主要地位，锣鼓乐段居于从属

由四个锣鼓乐段，所谓《大四段》组成。《大四段》的四段，是在锣鼓上取中板速度，作四次节奏和音色的变化；每段前面都用相同的“合头”作小引，每段末尾都用相同的“合尾”作小结。这一部分是以锣鼓为主，合头中夹用一些丝竹短句，不过略作点缀。后部先是由两个快板丝竹乐段和两个锣鼓乐段交替出现，然后让位于锣鼓，用四个快板锣鼓乐段作结。曲例 80，笛吹粗锣鼓曲《下西风》❶。

【弦索十三套】 弦索十三套的乐谱见于清初满族文人荣斋所编的《弦索备考》(1814 年手抄本)。荣斋在原序中说：这些曲调，是当时的“古曲”(“今之古曲”)；是他的老师传授给他的。老师教他时，“所授皆指法，并无谱册。”是编者第一个把它们记成了乐谱，所谓弦索，是用胡琴、琵琶、三弦和筝四种弦乐器合奏的乐曲。《弦索备考》书中列出了各曲各器的分谱；对个别曲调，又列出了“汇集板”——汇集板就是总谱❷。从弦索十三套，可以看出两个问题：(1)在当时的民间弦乐器合奏中，各器所奏不同，各有其独特的表现；(2)对位法已被有意地运用着❸。

上面讲的是一些器乐的合奏，下面再谈一谈器乐的独奏。

【琴曲】 七弦琴的独奏技术，远自先秦时期已很普遍，后来不断发展，涌现出不少极为优秀的作品。但在明代以前，其乐谱却很少能得到出版。可见古琴音乐，也和别的民间音乐一样，也没有能很早得到重视。著录较多琴曲的有谱琴书，最早要算到明朱权于1425 编成的《神奇秘谱》了。自此直至清末，曾有不少琴谱陆续出版。其中有很多作品，可以使我们从而看出它们的主要创作者——历代的劳动人民，已达到了何等高超的艺术水平。举《流水》配合的地位；末尾用锣鼓乐段《细走马》作为过渡、导入中部。中部

---

❶油印本，文艺研究所音乐研究室图书室藏。 ❷参看《中国音乐史参考图片》第四辑，音乐出版社出版。 ❸参看《弦索十三套》，1955 年音乐出版社出版。

为例。此曲来源甚古，经过历代艺人不断的艺术加工，已出现了一些互相殊异的板体。例如川派的《流水》，可以《天闻阁琴谱》(1876)为代表，是经过了清代四川艺人加工改编而成，其所刻划的波涛汹涌、惊心动魄的音乐形象，是体现了四川艺人对其切身感受的当地流水的反映。曲例81，川派琴曲流水❶。

【琵琶曲】 琵琶独奏，唐、宋时代，早已流行；但未得文人重视，乐谱未见，演奏名家，也很少有人提到。明代而后，开始有关于演奏艺人的一些片断记载。这类记载，虽然不够详细，但在今天看来，已是十分可贵。曾被提到而且比较值得注意的明、清时代琵琶家，至少有以下这些人。

张雄——明李开元(1501—1568)在其《词谑》中讲到当时擅长器乐的人，说："琵琶有河南张雄，……，就中张雄更出人一头地。有客听琵琶者；先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊。如拿鹅，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。"

锺秀之——明何良俊（1566年前后在世）《四友斋丛说》说："清弹琵琶，称正阳锺秀之。徽州查八十有厚赀，好琵琶，纵浪江湖，至正阳访之，持'侍生'刺投谒。锺令人语之曰，'使寻常人来见，则宜称侍生。吾闻查八十以琵琶游江湖，今日来谒，非执弟子礼，我断不出。'查言，'吾固闻秀之名，然未见其佳；使果奇，执弟子礼未晚。'锺取琵琶于照壁后一曲。查膝行而前，称弟子；留处数月，尽锺之伎而归。"

李近楼——明沈榜《宛署杂记》(1593出版)中说："李近楼号'琵琶绝'。李讳良节，武骧右卫副千户，中年而瞽，因以琵琶自娱。能于弦中作将军下教场，鼓、乐、炮、喊之声，一时并作；与人言，以弦对，字句分明，俨如人语，或二三人并语；或为琴，为筝，为笛，皆

❶《古琴曲集》第一集(1962年音乐出版社出版)第38—44页。

绝似。……万历十六年(1588)故，莫有传者。又沈德符（1578—1642)在《万历野获编》(有1606自序)中也说:“京师绝艺所萃，惟琵琶以李近楼为第一。故籍锦衣，当袭百户;幼以瞽废，遂专心四弦。夜卧，以手爪从被上按谱，被为之穴。其声能以一人兼数人，以一音兼数音，前辈纪之者甚多。先人在都时，曾于席间得闻。……比余再入都，则李亡已久，其艺不复传。”

李东垣、江对峰、蒋山人、汤应曾——明王猷定（1589—1662)《汤琵琶传》中说:“汤应曾邳州人。……世庙时（嘉靖，1506—1566),李东垣善琵琶，江对峰傅之，名播京师。江死，陈州蒋山人独传其妙。时周藩有女乐数十部，咸习蒋技，罔有善者。王以为恨。应曾往学之，不期年而成。”从《汤琵琶传》中，我们知道，汤应曾曾弹过《胡笳十八拍》、《塞上》、《洞庭秋思》等曲。又知道他“所弹古曲百十余曲，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之;而尤得意于《楚汉》一曲。当其两军决战时，声动天地，瓦屋若飞坠；徐而察之，金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；久之，有怨而难明者为《楚歌》声，凄而壮者为项王悲歌慷慨之声、别姬声;陷大泽，有追骑声;至乌江，有项王自刎声、余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。”汤所弹《胡笳》、《塞上》、《洞庭秋思》等曲，在后刻琵琶谱中没有出现，可能已经失传；所弹“古调百十余曲”不知是那些曲调，也无从核对;关于其《楚汉》一曲，文中描写文字，过于夸大，说得过于活龙活现，我们估计到古人文字有其夸张的一面，则以此来比拟传世的《十面埋伏》一曲，大致不会大错。王猷定自言“戊子(1648)秋”遇汤，这应已是“应曾年六十余，流落淮浦”之时。据此估计，汤应曾约生于明万历十余年，死于清顺治初年；其艺术活动，大约是从万历(1573—1620)后期开始。

杨廷果——清吴德旋(1767—1840)《初月楼续闻见录》说:“杨令贻,名廷果,无锡人。……善吹箫、鼓琴,尤工琵琶。自制一曲,曰《潺湲引》。尝于中秋月下独游虎丘,抱琵琶,据生公座上,转轴拨弦,即弹所谓《潺湲引》者。万众环而听之。曲终径去。”又清钱泳(1759—1844)《履园丛话》(有1825序)讲到琵琶,曾说,“近时能者甚多,工者绝少。吾乡有杨文学廷果精于此技,然所弹皆古曲,非新腔小调之谓也。其曲有《郁轮袍》、《秋江雁语》、《梁州慢》、《月儿高》诸名色。杨殁后,无有传其学者。”杨氏所作《潺湲引》今已失传。其作品之传于世者,只有小曲《普庵咒》一曲,今存于华文彬所编的《琵琶谱》中。其所弹诸曲中,《月儿高》和《郁轮袍》(《霸王卸甲》之别名)尚存;《秋江雁语》和《梁州慢》今已失传。

【华文彬❶及其琵琶谱】　华文彬(1784—1859),字伯雅,号秋苹,江苏无锡人;工诗词、书法、篆刻、绘事,著有《秋蘋印稿》及《诗词草》行世;通医学,精喉科,曾与其弟合著《喉科秘书》四种;在音乐上精琵琶,善弹琴,能唱昆曲;曾编《琵琶谱》和牌子小曲谱《借云馆小唱》。特别值得注意的,他是从古以来头一个重视琵琶曲,把它们编集起来而予以刊行的人。他的《琵琶谱》刊于1818年,是我国琵琶谱中最早刊行的一部。书中有琵琶大曲7套,小曲62曲。凡例中说:“谱中指法、工尺、板,悉遵旧谱,毫无增改”;又在指法符号后说:“右指法,向来祗有手传,并无刻本,自余得此真传,特辑录之,以为指法之秘笈,公之同好云。”可见书中的曲调,是他忠实地编集了民间抄藏的“旧谱”,而指法符号,则是他根据了民间“手传”的弹法,为之用字谱的形式肯定下来的。他头一个编集民间琵琶曲,而且头一个为之定出指法符号,这是了不起的贡献。他的指法符号,显然是从传统七弦琴指法符号中脱化出来的。

❶关于华文彬较详的记载,见于《华秋苹资料闻见录》,音研所编写的油印稿。

【李祖棻及其《南北派十三套大曲琵琶新谱》(有1895序)】李祖棻号芳园，浙江平湖人，生卒年份待考。曾中秀才业商，经常来往于平湖与上海之间❶。从李祖棻的高祖李廷森起，中经其曾祖李煌、其祖李绳墉和其父李其钰，以至李祖棻自己，前后五代，都能弹琵琶。在技术上，李祖棻是相当高明的。他所传的谱，有好几套是华氏《琵琶谱》所未见；在记谱上，他也相当精细。这是他好的一面。另一方面，他有两个缺点：(1)他好伪托古人，毫无根据地甚至幼稚可笑地为有些曲调伪造出一些"作者"的姓名。在这方面，我们不能相信他。(2)对原属于尺字调(C调)的曲调，他爱把它们改作小工调(D调)记写；因久在小工调中弹奏而不自觉地加进了好些不适当的花音，造成调性上的混乱。因此，他所记写的《霓裳曲》(别谱称《月儿高》)和《陈隋古音》(别谱称《汉宫秋月》)，都是不能用的。在这方面，我们应该照别的版本，予以校正之后，才能弹奏。

琵琶曲到了清代晚期，才有人编集出版，可见其开始得到文人重视，又远在琴曲及昆曲之后。非但古来曲调，无人收集，散失已多；而且民间尚存的曲调，仅靠一二人编集一二部琵琶谱，也远未能广收博采，达到比较全面的程度。清姚燮的《今乐考证》，在开列了华谱的全部曲目之后，又加上了"江南派琵琶目录补"，其中加列了《得胜令》、《合欢会》、《哪吒令》、《平沙落雁》(原注："与王派小曲异")、《汉宫秋月》、《陈隋调》(原注："一名《安公子曲》")、《霓裳羽衣》(原注："以上大曲")、《玉盘珠》、《夕阳箫鼓》(原注："以上中曲")、《缠珠帘》、《皓月龙吟》(原注："以上小曲")等11个曲目。姚氏卒于1864年，未及见李谱。然其所补曲目，有好些是华、李二谱所均未见。求全之难，于此可见。

❶李祖棻和其父李其钰的琵琶学生吴梦飞亲口告诉我如此。

琵琶曲有大曲、小曲之分。小曲大都每曲68拍，虽有例外，但很少。大曲由多段组成，大都相当长。大曲之组成形式，可分三种。第一种是多段形成不可分割的统一的整体，描写单一的内容，如《十面埋伏》、《海青拿天鹅》等。第二种是由几个小曲联成一套，称为大曲，如《塞上曲》，《青莲乐府》等；若干小曲，经过长期联奏，联成大曲之后，便与单曲演奏，很不一样，一般地说，旋律是起了变化，弹奏指法是有了改变，速度是由慢而快，气氛是由清雅而热烈，形成新的逻辑关系。第三种是"龙船"的曲式。旧时代的劳动人民常常利用端午节，进行龙船竞渡的活动，作种种比赛，非但比赛划船的速度，比赛游泳玩水的技术，也比赛敲锣打鼓、群唱歌曲的能耐。琵琶的龙船曲式，就是从这样的生活背景中产生出来。它开头是模仿一段锣鼓的声音，中间是一段模仿锣鼓和一段音乐曲调交互间奏，最后是用模仿锣鼓作结。间奏部分所用曲调，弹奏者可自由选择，民歌、小调、戏曲、器乐，什么都可以用；所用曲调，可多可少，采用几个曲调，就称为几条龙船。这种琵琶曲式，旧时民间非常普遍，能弹琵琶者也大都会即兴创作；南方弹词说唱艺人，很多能在开口说唱之前，先奏一曲龙船，作为引子。有些琵琶教师，在学生学到一定程度的时候，也教他一些模仿锣鼓的弹奏方法，让他自己去自由发挥。作者认为，民间出现的这种简单灵活的曲式，也极为可贵。清代及以后出版的琵琶谱，没有著录过一套龙船，这是很可惜的。

曲例82《十面埋伏》❶，曲例83《龙船》❷。

【内蒙四弦独奏曲】　在内蒙的四弦(即四胡)独奏曲中，有些曲调，相当古老，至少可相信它们为明、清时代或其前的作品。《八

---

❶《十面埋伏》，1955年音乐出版社出版。　❷《阿炳曲集》，1954年音乐出版社出版。此曲的录音，在无意中消了一段磁，所以未能有唱片出版。

音》一曲特别可以注意。它是以各地民间最流行的器乐曲调《老六板》为依据，利用转调、扩展等手法进行加工变奏而成。对此曲的变奏形式，全国各地有着不少；而此曲却是其中较好，而且别具独特色彩的一个。曲例 84，《八音》。❶

❶见《内蒙四弦独奏曲》，1957 年音乐出版社出版。

第三十五章　明、清的宫廷音乐

【宫廷的祭祀乐、朝会乐、宴飨乐和巡幸乐】 明代的宫廷音乐，为郊庙、朝贺和宴飨等统治阶级的三类政治活动而设❶。清代的宫廷音乐之设置，其目的仍和明代统治者基本上相同，是为了祭祀、朝会、宴飨和巡幸。但清代统治者对于宫廷音乐特别重视，曾为了它的四种活动写作了不少歌词和乐谱，规定了更多的音乐形式。四种活动应用到的音乐形式有同有异，大约成如下的关系：

活动	祭祀乐	朝会乐	宴乐	巡幸乐
用乐	中和韶乐	中和韶乐	中和韶乐	
			清乐	
			庆隆舞	
			笳吹	
			番部合奏	
			高丽国俳	
			瓦尔喀部乐舞	
			回部乐	
	卤簿大乐	卤簿乐	卤簿乐	
		丹陛乐	丹陛乐	
		铙歌乐		铙歌乐

«中和韶乐»地位最高，也最多体现复古思想，所用乐器是编钟、编磬、建鼓、琴、瑟、箫、笛、篪、排箫、埙、笙、搏拊、柷、敔等，其中绝大多数是民间久已不用的古代乐器。虽同名«中和韶乐»，但在三种活动中，规模和内容各不相同。祭祀用的«中和韶乐»规模最大、连

❶见«明史»卷61—卷63。

“歌生”和担任文舞、武舞的“舞生”在内，共用204人；其歌词是欺骗地强调皇帝与神明间的关系，间接抬高统治者的地位，企图借此巩固其对广大人民压迫剥削之权；配合着这套歌词，又造作了一套艺术性非常之低的“雅乐”形式的假古董音乐。朝会和宴飨用的《中和韶乐》，不包含歌和舞，乐器种类完全相同，但每器件数大大减少，只用40人；其歌词充满着歌颂皇帝的语句，目的在直接抬高统治者的地位；所配乐调，也是“雅乐”式，但又各有一套，相互间毫不相同。祭祀、朝会、宴飨时皇帝出入要有仪仗，就要用到《卤簿大乐》，这是边行边奏的器乐，用龙鼓、画角、大铜角、小铜角、金、钲、龙笛、杖鼓、拍板等乐器，组成乐队的有116人之多；其中龙鼓就用48面，画角就用24件，音乐虽然简单，但可以想见，其所造成的惊天动地的声势，则颇足以吓人。朝会和宴飨是在大殿举行，除用《卤簿大乐》与《中和韶乐》外，还要叫一个由24人组成的乐队，用大鼓、方响、云锣和管等四种乐器立着演奏，称为《丹陛大乐》。在朝会内容牵涉到出兵凯旋之类节目时，还要加用《铙歌乐》。宴飨在元旦、“万寿”和冬至所谓“三大节”时举行，除有《中和韶乐》、《卤簿乐》及《丹陛乐》外，又有《清乐》、《庆隆舞》、《笳吹》、《番部合奏》、《高丽国俳》、《瓦尔喀部乐舞》和《回部乐技》等节目。何时演奏那一种音乐，随着仪节的进行而有严格的规定，就是：“皇帝出入奏《中和乐》，臣工行礼奏《丹陛乐》，侑食奏《清乐》，巡酒奏《庆隆乐舞》，……。”❶《清乐》用笙、笛、管、云锣、杖鼓、手鼓、拍板等乐器，由22人演奏；其歌词形式，是模仿了汉族民间长短句的曲牌形式，内容无非颂扬皇帝，粉饰太平；乐曲也配得不大高明。《庆隆舞》由《扬烈舞》和《喜起舞》两部分组成。《扬烈舞》是由三十二人扮作野兽，由八人骑着马，带着弓箭，代表“八旗”；八人中有一人射中了一只

❶《律吕正义后编》卷四十五。

"野兽"，其余的"野兽"，算都吓得驯服了，以此来象征"武功"；《喜起舞》是九对双人舞；有 13 人唱歌，有 66 人用琵琶、三弦、奚琴、筝、节、拍等乐器伴奏；连舞者歌者和演奏者在内，共 137 人。《庆隆舞》之后，都是本国少数民族和外国的节目；人数都比较少。《笳吹》和《番部合奏》都是奏蒙古乐曲，《笳吹》用笳、胡琴、筝、口琴等乐器，连歌者在内，共 8 人；《番部合奏》用筝、琵琶、三弦、火不思、番部胡琴、笙、管、笛、箫、云锣、二弦、月琴、提琴、轧筝、拍等乐器，共15人。《高丽国俳》用笛、管、鼓等乐器，连"俳长"和"掷倒伎"共18人。《瓦尔喀部乐舞》用阮、觱栗等乐器，连舞者在内共 16 人。《回部乐技》用手鼓、小鼓、胡琴、洋琴、二弦、胡拨、管子、金口角等乐器，连舞者和掷倒者在内，共 18 人。朝会凯旋时所用《铙歌乐》，乐器用金、大铜角、小铜角、锣、铜鼓、铙、钹、花腔鼓、金口角、得胜鼓、小钹、海笛、管、箫、笛、笙、篪、云锣等，连领班官和歌者在内，共104人。巡幸所用铙歌乐，就是所谓"铙歌鼓吹，则车驾游幸所至，于马上奏之。"❶ 乐器用大铜角、小铜角、金口角、云锣、龙笛、平笛、管、笙、金、铜鼓、铜点、钹、行鼓、蒙古角等；歌者除外，奏乐者共 48 人。其歌词无非称颂皇帝的武功，赞扬风景优美、欢乐太平等等；但其曲调，则是利用劳动人民的创作，有较高的艺术性。例如其《铙歌大乐》由器乐和声乐交组而成。其器乐乐段，虽只标"乐谱"二字，而不说明是何曲牌；但我们从所列工尺谱，就很容易看出，那就是民间到处流行的"朝天子"曲牌。其配有歌词的乐谱，虽然一时还不易指出其出处，但看其乐谱，已可初步推测其为出于民间的锁呐调。曲调热烈欢乐的情调，与歌词装腔做势的"庄严"内容，并不符合；而且从乐句顿挫和歌词句逗之间矛盾情形，可以看出，统治阶级所硬配上去的歌词，是多么的牵强。曲调虽好，而歌词却配得十

❶《律吕正义后编》卷五十八。

分拙劣。于此亦可见统治阶级在音乐上之为外行与无能。因此，在《铙歌乐》方面，我们一方面可肯定其乐调，以其创造之功归还人民，另一方面又可揭露统治阶级音乐水平之低，其对于民间音乐是如何歪曲运用。

总之，这些东西，有着极为"盛大"的外表。内容则十分反动。论其艺术性，则歌词毫无文学价值，音乐的配合又大都拙劣幼稚，除了其所用乐器，可供参考外，在其音乐作品中，很少有可供借鉴的东西。

清代的宫廷音乐和宋代一样，最得到其时统治者的重视，因此最为突出，最有代表性。不能放过，应该予以批判。到了今天，其反动的政治内容，谁都能一望而知。批判还比较容易。至于在艺术上它的水平如何，是否有几分可取之处，这倒还是一个易于迷惑一些人的问题；这一问题，看来仍是存在。解放以后，以重视艺术性为名，还曾有人提倡孔庙音乐，还曾有人上书文化部，上书国务院，要求开班传授清代宫廷的《中和韶乐》和《清乐》。二十五史中煌煌的长篇乐志，讲得最多的是历代的宫廷音乐，这在国内和在国外，就曾长期迷惑着一些人。东西方研究我国文化的论著，一提到音乐，往往陷入乐律和雅乐两个问题，摆脱不出。但这不要紧。好在我们已掌握了不少反面教材，可以证明，表面上发展最高的清代宫廷音乐，脱离了劳动人民，得不到民间丰富的营养，在艺术上也是干瘪的、空虚的，而且非常拙劣的。谁若不信，我们可以摊出乐谱来，给他看，用笛子吹出来或开出录音来给他听；反面教材本身，就有充分的说服力。

【诗经乐谱】 1788年清代宫廷曾在官僚中间组成一个编写《诗经》乐谱的班子，不久成书刊行。在发动编写之初，乾隆皇帝曾以上谕的形式，宣布他的主张。他说："庶几考古而益进于古，以副

朕条理集成，引俗入古至意。”不错，《诗经》乐谱所记写的乐谱，的确比古代更“古”，就是连古代都未曾有过的所谓“古乐”，说得老实些，就是为了引诱人们去脱离实际，梦想古代，所谓“引俗入古”的卑劣目的而有意伪造的东西。一字一音，一个音要唱大半天，旋律如此难听，周秦时代劳动人民的音乐水平，能如此低下么？

【清宫廷对戏曲之态度】　明、清宫廷对于戏曲，曾取过三种态度。首先，他们是从政治标准出发，对民间的戏曲活动，进行干预，为了禁唱词曲、禁开戏园、禁演戏、禁人看戏听戏，明、清宫廷都曾颁布过无数次的法令❶。1780年清宫廷又曾下令饬查“苏扬等处”的剧本，以便对之进行“删改及抽彻”❷。其次，他们又召集民间的戏班进宫演唱，供他们的享乐❸。另外，清政府又曾在官僚中间发动了剧本的写作，写出了《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》、《劝善金科》等利用戏曲形式吹捧统治者和宣扬其统治思想的剧本。这些剧本，用的是曲牌体，又都配有曲调。这些曲调，大多列在《九宫大成谱》中，而且不恰当地都被给予最高的地位。其实呢，这些东西在内容上，都是反动的，应予批判；在音乐艺术上，它们都是粗制滥造，毫无价值的，不能以与民间创造的许多优秀剧目相并比。

【宫廷对民间器乐曲名称之篡改】　《海青》、《拿鹅》或《海青拿天鹅》，本来是一个民间流行的很好的曲调。清代宫廷却利用这个曲调，在它元旦大会时，作为第一个节目演奏，而且改其名为“海清”，目的在宣扬“河清海宴”的虚伪口号——意思是说，由于它的统治，导致了天下太平❹。在这种情形之下，曲调应归还人民；宫廷的篡改和歪曲利用，应予以批判。

---

❶参看《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，1958年作家出版社出版。　❷《大清高宗纯皇帝圣训》卷二百六十四。　❸参看清《升平署档案》。　❹溥雪斋曾参加过清宫廷的元旦大会。清宫廷篡改《海青》名称的情形，是他讲出来的。

第三十六章　音乐理论

是靠无数劳动人民投身于生产，明、清的经济基础，仍能相对地不断上升。这就为劳动人民自己对于音乐艺术的创造提供了有利的物质条件。此时说唱、戏曲、器乐等方面的巨大发展，都可以说明问题。另一方面，经济基础与上层建筑之间的矛盾更加尖锐了；面临着封建统治制度的岌岌可危，封建统治者更加倾向于利用复古、保守思想来阻止社会的前进。宫廷音乐的落后，也反映了统治者与人民之间的愈来愈大距离。

由于统治阶级思想的影响，一般说来，明清时期的知识分子对音乐艺术的关心，很是不够，在这方面的贡献，也很不充分。但在他们能够接触实际问题，进行一部分科学实验的时候，他们对于音乐艺术的发展，也能有所贡献。明朱载堉创造有关平均律的理论，就是一个突出的例子。

【朱载堉和平均律理论】　朱载堉(1536—约1610后❶)，是明贵族郑恭王厚烷之子，早岁从舅父何塘学习天文和数学。后因统治阶级内部矛盾，其父受处分，关在狱中。此时朱载堉筑土室于宫门外，独居十余年，钻研律学、数学和天文。其所创造的“新法密率”是用等比级数平均划分音律，就是平均律。这在音乐理论上是一个相当重要的发明。朱氏著有《乐律全书》十三种。其“密率”的理论体系，在他较早的著作《律学新说》中已完整地介绍出来。《律

❶据其在“万历庚戌”(1610)为邢云路《古今律历考》所写序文中自称“七十五岁翁”推知。

学新说》有万历十二年甲申(1584)的序，可知朱氏创立此体系，是在1584年之前。

【异径管律之发明】　朱氏经过实验，一方面发现同径管律的错误，另一方面，又找到了异径管律的规律。在《律吕精义》中，他明确提出"不取围径皆同"的主张，接着就用数字开出了他对异径管律的设计方案。他说：

> "先儒以为长短虽异，围径皆同，此未达之论也。今若不信，以竹或笔管制黄锺之律一样两枚，截其一枚，分作两段，全律半律，各令一人吹之，声必不相合矣。此昭然可验也。又制大吕之律一样两枚，周径与黄锺同，截其一枚，分作两段，全律半律，各令一人吹之，则亦不相同。而大吕半律，乃与黄锺全律相合，略差不远。"

他所设计的三十六异径管律❶，音高上误差很小，能够蒙过1890年时国际音响学家的耳朵。比利时音响学家马容氏（Victor Mahillon)曾测验过朱氏的倍、正、半、三黄锺律，而得出结论，说：

> "在这管径大小一点上，中国乐律比我们更进步了，我们在这方面，简直一点都还没有讲到。王子载堉虽然没有解释他的学理，只把数目字给了我们，我们却不难推想而得之；而且，我们已照样制造了律管试验，所得到的结果，可以证明这学理的精确。"❷

异径管律问题，虽然今天看来，好象已是极平常的事，但朱氏在十六世纪时已经发现，却不能不说，是了不起的事。

【朱载堉的唯心主义音乐观】　因为朱氏能重视科学实验，所以他在乐律理论上能有卓越的成就。但另一方面，他出身于贵族家庭，他的音乐观点却十足地代表着封建统治阶级复古的、神秘的

---

❶见《中国音乐史纲》第302页。　❷马容氏原文见1890年出版的 Annuaire du Conseratire Royd de Musigue de Bruxelles 杂志，第188页。此据古郎(Maurice Courant) 的 Essai Historigue surla musigue Classigue des Chinois 第85—86页所引。

雅乐思想。例如：他说：

"是故有定形而后有容受之积，有真积而后发中和之音，有正音而后感天地之气。"❶

在这里，他就成为古代儒家"大乐与天地同和"，"乐由天作"❷等神秘思想的宣传者。他并不反对当时的民间音乐。但他说：

"乐从乎今，情合于古，知圣人立乐之本者，其庶几矣。"❸

则想取"今"的形式，去传达"古"的内容，而他所谓"古"，又是封建统治阶段所要求的"古"；就是说，他想利用当时劳动人民创造的音乐形式，去宣传封建统治阶级的复古思想。这是反动的。他又说：

"或曰'雅乐不美，美则不雅'。噫！不识雅之为训也。夫雅者，美之至也。……训雅为不美，其谬也明矣。"❹

这又是十足代表了统治阶级雅乐派的美学观点。

总之，朱氏重视实验的科学态度，以及长年刻苦钻研的坚持精神，是值得称道的。他在乐律理论上的贡献，也是不可磨灭的；但在他的音乐观点中，仍然有其代表封建统治阶级腐朽没落思想的一面，则是应该批判的。

【清康熙的《律吕正义》】　明、清两代出现了很多乐律著作，其共同之点，是脱离物质，逃避现实，贩卖神秘主义，说得玄而又玄，而毫不能解决什么问题。最不幸的是出现了清康熙皇帝那样的最高统治者，他插手乐律问题，用复古思想来欺骗人民，巩固其统治。他要复古，就要反对朱氏的"密律"，而坚持三分损益律；又要反对朱氏的异径管律，而坚持同径管律。但同径管律的差误，早已被朱氏说穿了；他一方面改头换面，把朱氏的实验结果，据为己有，另一方面，又挖空心思，想出极为离奇的办法，以维护其同径管律的不变成见。他说：

❶《律学新说》序。　❷《乐记》。　❸❹朱氏《瑟谱》后序。

“间尝截竹为管，详审其音。黄钟之半律，不与黄钟合，而合黄钟者，为太簇之半律，则倍半相应之说，在弦音而非管音也明矣。又黄钟为宫，其徵声不应于林钟，而应于夷则，则三分损益宫下生徵之说，在弦度而非管律也明矣。是知古人审音定律，阴阳各六；阳则为律，阴则为吕，意故有在也。……是以即阴阳之分者言之，则阳律从阳，阴吕从阴，各成一均而不相紊。”❶

照这种说法，他的音阶七音，在阴阳管律各音间的位置，就成为下列的形式：

													清	清	清	清
阳律阴吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟
黄钟宫	宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫	
大吕宫		宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫

这样其实已打破了十二律制，而成为十四律制了。

这种纯粹出于个人空想的律制，其本身是紊乱无序，与人民的音乐实践毫无关系❷。看康熙皇帝直接领导之下所产生的一套十六个天坛编钟的声音是如何。

康熙天坛编钟音高分析表

律名	频率❸	音高	音分值	音分值差
倍夷则	543.3	$^{\#}c^{2}-$	−335	29
倍南吕	552.5	$^{\#}c^{2}-$	−306	117
倍无射	591.2	$d^{2}+$	−189	101
倍应钟	626.5	d^{2}	− 88	88
黄钟	659.3	e^{2}	0	40

❶《律吕正义》卷一第二十六页。　❷参看《中国音乐史纲》第 311 页和第 312 页上的两张表。　❸根据刘复《天坛所藏编钟编磬音律之鉴定》。

大　吕	674.6	e^2+		
太　簇	707.6	f^2+	122	82
夹　钟	767.1	g^2−	262	140
姑　洗	834.9	$^\#g^2$+	409	147
仲　吕	853.1	$^\#g^2$+	446	37
蕤　宾	897.3	a^2+	534	88
林　钟	945.7	$^\#a^2$+	625	91
夷　则	992.8	b^2+	709	84
南　吕	1053.4	c^3+	811	102
无　射	1121.0	$^\#c^3$+	919	108
应　钟	1163.5	d^3−	983	64

单从这套编镈本身，无论作为十二律制或十四律制，都是错误百出，不能成立。如将康熙所制二十四律管的音高和他所制十六编镈的相当音高相比，可见其间矛盾极大。但他在弦乐器上，用的倒是正确的三分损益弦律。那如何能和他的管律和镈律形成应合的关系呢？这里，可充分看出康熙在乐律问题上的欺骗性和反动性。

【三种律制——实践和理论】 到这时期，对我国人民在乐律方面的成就，已可以作一个比较全面的回顾和总结了。理论来源于生活实践。从实践与理论两方面来看，更可见我们劳动人民在乐律问题上，有杰出的成就。

世界律制，不外五度相生律、纯律和平均律三种。五度相生律，在我国，为三分损益律。三分损益律的理论最早见于《管子·地员篇》。即使《地员篇》不一定能代表管子（卒前645）一人之作，但至少可以估计，此说之出现。不会离管子的生平太远。若三分损益律的理论出现于公元前第七世纪的话，则其所根据的实践经验的确立还应远在其前。自从这一理论出现之后，历代乐律著作，

毫无例外，大都继续予以肯定。清康熙(1662—1722)以后出版的七弦琴谱，从其所记徽分来看，可知其所用还是这一律制。

第二种律制是纯律。在我国历史上，虽然从来没有出现过有关纯律的理论，但在七弦琴的弹奏技术中，却很早就有了应用纯律的证据。琴上有十三徽，其中第三、第六、第八及第十一等四个徽位上的泛音都是纯律所独有的音；而其余九个徽位上的泛音，则是纯律与三分损益律可以通用的音。所以可以说，十三徽之设置，是十足体现了应用纯律的经验。十三徽起于何时？这一问题，可惜得不到确切的证据。若有证据，则我们就可进一步说明我国人民应用纯律的最早上限。但从现存的无数琴谱看来，我们至少可以有把握地断言，从公元第六世纪起，至第十六世纪止，在长达千年以上的一段期间，我国的琴家所用一直是不折不扣的纯律。最早的是南北朝时梁丘明所传授的《碣石调·幽兰谱》，其中十三徽上的泛音都用到；其次是《白石道人歌曲》中所载宋姜夔(1155—1221)的《古怨》琴曲，又其次是明代出版的很多琴谱。在后两类书中，除了十三徽上的泛音位置之外，徽间的按音"徽分"都记写得十分明确，所代表的都是纯律的徽分(图135)。琴各弦上三分损益律与纯律音位弦长比值图，从中可以看出两种律制间徽分数字之不同。

因此，我们可以说，我国民间，久已有着纯律的实用，但没有人以理论的形式，在文章中把它介绍出来。

第三种律制是平均律。在实践中，我国人民应用平均律很早。公元前105年我国的工人制造了有十二个长柱横贯在四弦之间的"琵琶"(就是后来的阮)。不同音高的四弦，共用割截相同弦长的柱，这就是平均律的实际应用。但平均律在理论上得到明确肯定，却要到1584年明朱载堉写成《律学新说》之时。其间相差了一千六百多年。应该说，在平均律上，我国人民既有长时期的实践，又

有在较晚时期得出的精密理论，都是值得称道的。

【三律并用问题】 三律并存，当然有一个异律是否可以并用的问题。在我国古代，的确有着异律并用的实例。南朝宋、齐时清商乐的平、清、瑟三调中，都是琴与琵琶并用；隋、唐九、十部乐的清乐中，也是琴与琵琶并用；宋人临五代周文矩的宫中图中有琴、阮合奏的形象(图104)。我们知道，那时琴上所用，应是纯律，但琵琶与阮上所用，则只能是平均律。可见，南北朝、隋、唐、五代时人，都是将纯律与平均律并用的。异律并用，究竟好不好呢？作者以为，并没有什么不好。非但三律间同调七音高低之差，并不很大，原来可以忽略，而且从音响学的角度看来，人对音响，既要求符合一定的音准，又要求有一定的音差(错误)，而音差则在一定范围以内，又起着增加刺激性，即增强表现力的作用❶。因此，在乐律问题上，我国人民既有精确的标准，又不过分苛求绝对的统一，是有道理的。

结语

封建社会末期，资本主义经济在萌芽阶段。手工业发展，城市相对地增多而繁荣。民间音乐艺术，在已有基础上得到较大的发展，与统治阶级的雅乐相对立，其间的区别，更加鲜明而突出。民间戏曲音乐的高度发展，为这一时期的特色。先是继承了宋元以来《杂剧》和《南戏》的传统，南北合流，在经济最为繁荣的江浙一带，形成了昆曲系统。同时各地民间，运用了各自结合着本地方

❶为了投合人的美感，较好的钢琴定音，是在高音部分，顺次定得偏高，在低音部分，顺次定得偏低，使高低音之间产生音差。在我国民间的锣鼓音乐中，被公认为较好的钹。往往在上下两片之间，存在着自一个半音至一个全音之差。这恐怕也有一定的道理。

言、本地生活，经过长期创造而累积起来的丰富而有表现力的音乐语汇，创造出不少各具特殊风格的地方戏曲。独创和交流的过程，永无止息。较后，在又一次显著的南北合流的过程中间，又出现了影响很大的皮黄系统。各地涌现出来的地方剧种，估计为数不下数百。戏曲的声腔，又转而给予器乐的发展以更为丰富的养料。可以说，明、清时期，在我国历史上，是戏曲音乐发展的最高峰；同时在这一时期，我国音乐艺术的高度发展，也可以戏曲音乐为其代表。

被压迫阶级是不会爱雅乐的，他们爱的是人民创造的音乐。可以注意农民起义英雄李自成爱听的是北方的秦腔；太平天国农民革命政府爱用的是南方的十番锣鼓。

平均律在我国乐律理论上得到了确立。在这一时期我国的音乐实践中，世界上公认的三种律制，都继续在并用着。

鸦片战争以后，西方文化，大量进入我国。在音乐上，使我国的知识分子从轻视音乐一变而为重视音乐，同时又以西方音乐来丰富了我们的音乐生活，有其积极的一面。但在介绍西方音乐的同时，又在我国一部分知识分子中造成了不够关心，甚至蔑视自己民族音乐的倾向，则是很不幸的。结果，我国各民族的音乐，所以能长期被保存着而且继续发展着，主要应当归功于广大的劳动人民。

附　　录

曲例索引

曲例 1. 广陵散 …… 122

曲例 2. 胡笳十八拍 …… 123

曲例 3. 碣石调幽兰 …… 153

曲例 4. 酒狂 …… 154

曲例 5. 阳关三叠 …… 202

曲例 6. 山歌调 …… 280

曲例 7. 杏花天影 …… 293

曲例 8. 扬州慢 …… 293

曲例 9. 念奴娇 …… 297

曲例 10. 鱼儿赚 …… 305

曲例 11. 西厢记诸宫调·凭栏人缠令中的赚 …… 323

曲例 12. 王焕传奇中的三段乐曲 …… 364

曲例 13. 潇湘水云 …… 378

曲例 14. 关雎 …… 384

曲例 15. 马践 …… 472

曲例 16. 货郎旦第四折 …… 481

曲例 17. 货郎儿(一) …… 493

曲例 18. 货郎儿(二) …… 494

曲例 19. 货郎儿(三) …… 494

曲例 20. 《窦娥冤》第三折中之残曲二曲——《端正好》、《滚绣球》 …… 534

曲例 21. 《单刀会》第四折 …… 534

曲例 22. 《拷艳》选曲 …… 537

曲例 23. 元白仁甫《御沟红叶》中之《耍孩儿》及《煞》 …… 556

曲例 24．《蝴蝶梦》第二折 ……561
曲例 25．十二月 ……587
曲例 26．金盏儿 ……593
曲例 27．拨不断 ……595
曲例 28．皂罗袍 ……597
曲例 29．隔尾 ……601
曲例 30．沉醉东风 ……610
曲例 31．寓僧舍 ……636
曲例 32．拜月 ……702
曲例 33．吃糠 ……713
曲例 34．琵琶曲《海青拿天鹅》工尺谱 ……734
曲例 35．弦乐器合奏谱《海青拿天鹅》线谱 ……734
曲例 36．渔歌 ……736
曲例 37．妈妈的回答 ……751
曲例 38．修渠歌 ……753
曲例 39．山门六喜 ……764
曲例 40．马头调 ……770
曲例 41．昭君 ……777
曲例 42．三阳开泰 ……781
曲例 43．玉娥郎 ……785
曲例 44．亚其那 ……797
曲例 45．珠郎娘美 ……798
曲例 46．开天辟地歌 ……798
曲例 47．《太古传宗琵琶调西厢记》 ……802
曲例 48．《北西厢弦索谱》选曲 ……804
曲例 49．长歌行 ……808
曲例 50．陇头吟 ……809
曲例 51．林冲 ……817
曲例 52．紫娟夜叹 ……826
曲例 53．三春景(头段) ……840
曲例 54．霸王别姬 ……845

曲例 55. 且比亚特木卡姆 ……852
曲例 56. 聚集在一起 ……855
曲例 57. «山坡羊»四曲之比较 ……870
曲例 58. «西游记·认子»折中之«后庭花» ……884
曲例 59. «牡丹亭·游园»出中之«皂罗袍» ……889
曲例 60. «长生殿·弹词»出中«九转货郎儿»之«五转» ……891
曲例 61. «邯郸梦·三醉»出中的«鲍老儿» ……912
曲例 62. 北曲«喜迁莺»四种变异形式之比较 ……924
曲例 63. «寻亲记·府场»出中之«小桃红»及其«前腔» ……932
曲例 64. «西游记·认子»折中之«醋葫芦»及其«么篇» ……936
曲例 65. «紫钗记»中之«折柳»出 ……949
曲例 66. 学堂 ……954
曲例 67. 游园 ……954
曲例 68. 惊梦 ……954
曲例 69. «南柯记·瑶台»出中之«梁州第七» ……954
曲例 70. «邯郸梦·扫花»出之«赏花时»及其«么篇» ……956
曲例 71. «长生殿·絮阁» ……961
曲例 72. «铁冠图·刺虎»出中之«滚绣球» ……975
曲例 73. «李陵碑»第二场(二黄) ……984
曲例 74. «李陵碑»第五场(反二黄) ……984
曲例 75. «宇宙锋»(西皮、反二黄) ……984
曲例 76. 花鼓 ……985
曲例 77. 放驴 ……991
曲例 78. 满庭芳(正套) ……993
曲例 79. 甘州歌(散套) ……993
曲例 80. 笛吹锣鼓曲«下西风» ……998
曲例 81. 川派琴曲«流水» ……999
曲例 82. 十面埋伏 ……1003
曲例 83. 龙船 ……1003
曲例 84. 八音 ……1004

图片索引

图 1. 新石器时代的陶埙，一孔 ……12
图 2. 新石器时代的陶埙，二孔 ……12
图 3. 新石器时代的陶埙，三孔 ……12
图 4. 商双鸟饕餮纹铜鼓 ……23
图 5. 商亚吴铃及其铭文和铃口的拓本 ……23
图 6. 1953 年安阳大司空村殷墓出土各式铜铃 ……23
图 7. 1950 年武官村殷墓出土虎纹大石磬 ……23
图 8. 殷编磬之一，永启磬及其铭文拓本 ……23
图 9. 殷编磬之二，夭余磬及其铭文拓本 ……23
图 10. 殷编磬之三，永余磬及其铭文拓本 ……23
图 11. 贮钟 ……24
图 12. 亚钟 ……24
图 13. 毕钟 ……24
图 14. 商大铙 ……24
图 15. 商饕餮纹大铙 ……24
图 16. 殷编钟 1953 年安阳大司空村殷墓出土 ……24
图 17. 河南辉县琉璃阁区殷墓出土殷埙 ……25
图 18. 大射仪时乐队排列情形示意图 ……39
图 19. 周宗周钟 ……41
图 20. 周虢叔旅钟 ……41
图 21. 周徐王子旃钟 ……41
图 22. 1954 年西安普渡村西周墓出土的编钟 ……41
图 23. 周陶埙及其铭文拓本“命司乐作太室埙” ……41
图 24. 周陶埙及其铭文拓本“命作韶埙” ……41
图 25. 战国宴乐渔猎壶花纹上的钟和磬 ……81
图 26. 战国铜鉴花纹中的编磬和编钟 ……81
图 27. 1957 年河南信阳出土春秋末期编钟 ……84
图 28. 1955 年安徽寿县蔡侯墓出土春秋末期编钟 ……85

图 29. 战国奇字鎛 ……85
图 30. 1955年山西长治出土战国编钟编磬 ……85
图 31. 战国石磬(铭文为"古先齐屋""古先""介钟") ……85
图 32. 战国錞于 ……85
图 33. 长沙出土战国楚瑟 ……85
图 34. 1959年长沙出土战国鼓(残) ……85
图 35. 1952年成都出土汉骑吹画象砖拓本 ……113
图 36. 汉骑吹画象砖拓本 ……113
图 37. 汉孝堂山画象石中的骑吹部份(左边四人骑马作乐参见摹本) ……113
图 38. 西安出土西汉舞俑 ……120
图 39. 广州出土东汉舞俑 ……120
图 40. 山东汉石刻画象中的鼓舞及伴奏乐队 ……121
图 41. 山东隋家庄汉石刻画象中的歌舞及伴奏乐队 ……121
图 42. 山东武氏石室汉石刻画象中的鼓舞及伴奏乐队 ……121
图 43. 山东肥城汉石刻画象中的乐舞 ……121
图 44. 山东沂南汉石刻画象中的乐舞 ……121
图 45. 汉武梁祠"聂政刺韩王"石刻画象 ……122
图 46. 四川绵阳出土汉抚琴俑 ……122
图 47. 《神奇秘谱》中的琴曲《广陵散》 ……122
图 48. 四川彭山出土汉说唱俑 ……124
图 49. 1957年成都出土东汉说唱俑 ……124
图 50. 山东隋家庄关庙汉石刻画象 ……124
图 51. 山东沂南汉石刻画象中的百戏部分 ……124
图 52. 河南出土汉吹排箫俑 ……127
图 53. 汉吹羌笛俑 ……127
图 54. 汉石刻画象中的鼙鼓 ……130
图 55. 辽宁辑安古墓壁画中的汉琵琶 ……131
图 56. 邓县彩色画象砖墓中乐队画象砖之一 ……149
图 57. 邓县彩色画象砖墓中乐队画象砖之二 ……149
图 58. 北魏骑马吹角俑 ……149
图 59. 第六世纪丘明传授的《碣石调幽兰谱》 ……153

图 60．梁乐悬图 …… 156
图 61．敦煌北魏壁画中的曲项琵琶 …… 163
图 62．成都539年梁石刻观音造象佛座下乐人部份 …… 163
图 63．敦煌北魏壁画中的五弦琵琶 …… 163
图 64．六朝击星俑 …… 164
图 65．敦煌北魏壁画“伎乐天”中的单面鼓 …… 164
图 66．顾恺之«斫琴图» …… 164
图 67．荀勗黄钟笛比例图 …… 168
图 68．顾閎中绘«韩熙载夜宴图»中非正式舞«绿腰»的场面 …… 225
图 69．唐西京音乐机构分布情况示意图 …… 237
图 70．敦煌隋代壁画摹本 …… 252
图 71．敦煌隋代壁画摹本 …… 252
图 72．1959年安阳出土隋张盛墓乐俑 …… 252
图 73．1952年西安发掘唐苏思勗墓壁画乐舞图 …… 252
图 74．宋人临唐画«宫乐图»摹本 …… 252
图 75．宋武宗元«朝元仙仗图»中唐龟兹乐队部份摹本 …… 252
图 76．«张义潮统军收复河西图»前仪仗乐队 …… 252
图 77．敦煌壁画唐伎乐人图 …… 252
图 78．轧筝 …… 253
图 79．奚琴 …… 253
图 80-103．五代王建墓中的24个浮雕伎乐人 …… 256
图 104．宋人临南唐周文矩«宫中图»部分摹本 …… 257
图 105．唐“九霄环佩”古琴 …… 257
图 106．唐尺八四管 …… 257
图 107．唐嵌螺钿紫檀琵琶 …… 257
图 108．唐嵌螺钿紫檀五弦琵琶 …… 257
图 109．唐嵌螺钿紫檀阮咸 …… 257
图 110．敦煌唐人乐谱 …… 258
图 111．敦煌唐人舞谱 …… 258
图 112．«事林广记»中之唱赚图 …… 303
图 113．«清明上河图»中之说唱场面 …… 311

图 114. 《卓歇图》中之乐舞 …… 334
图 115. 白沙宋墓壁画中之乐舞图 …… 341
图 116. 河南偃师宋墓砖雕人物，杂剧之艳段部份（摹本）…… 347
图 117. 河南偃师宋墓砖雕人物，杂剧之正杂剧部份（摹本）…… 347
图 118. 河南偃师宋墓砖雕人物，杂剧之杂扮部份（摹本）…… 347
图 119. 宋人画杂剧人物一 …… 354
图 120. 宋人画杂剧人物二 …… 354
图 121. 山西侯马金代砖室墓中之小舞台及表演俑 …… 355
图 122. 《事林广记》中之管色指法 …… 372
图 123. 宋人奏乐图（临摹本）…… 374
图 124. 北宋政和三年宫廷所颁宫架之制示意图 …… 398
图 125. 北宋政和三年宫廷所颁登歌之制示意图 …… 400
图 126. 《考古图》所著录之"鄦子钟" …… 443
图 127. 《宣和博古图》所著录之"汉舞铙" …… 443
图 128. 山西芮城元代石椁上线刻戏剧画楊本及摹本 ……510
图 129. 山西洪洞县明应王庙元代壁画演戏图 ……628
图 130. 火不思明代制品……726
图 131. 新疆维吾尔族三十六弦卡龙 ……728
图 132. 山西永乐宫元壁画中的乐队 ……729
图 133. 山西永乐宫三清殿斗拱间元代装饰画中的奏云璈图 ……729
图 134. 《三才图会》中的鱼鼓·简子图 ……730
图 135. 琴各弦上三分损益律与纯律音位絃长比值图 ……1015

参考书目索引

ā-bǐng 《阿炳曲集》，杨荫浏、储师竹、曹安和编。

bái-shā 《白沙细乐》，毛继增写，1964年油印本。

bái-shí 《白石道人歌曲》，宋姜夔(1155—1221)著。

bái-xuě 《白雪遗音》，清华广生编，1828。

bài-yuè 《拜月亭曲谱》，殷溎深传谱，1921。

bǎn-qiáo 《板桥杂记》，明余怀（生1616)著。

bào-pú 《抱璞简记》，明龚南著。

běi-cí 《北词广正谱》，清李玉撰，约1650。

běi-qí 《北齐书》，唐李百药撰。

běi-xī 《北西厢弦索谱》，清沈远作，1657。

běn-shì 《本事诗》，唐孟棨撰。

bǐ-mèng 《笔梦叙》，清佚名作。

bì-jī 《碧鸡漫志》，宋王灼撰。

bì-shǔ 《避暑录话》，宋叶梦得撰

bǔ-bǐ 《补笔谈》，宋沈括撰。

cǎo-mù 《草木子》，明叶子奇著。

cè-fǔ 《册府元龟》，宋王钦若等编。

cháng-ān 《长安史迹考》，日本足立喜六著。

cháng-dí 《长笛赋》，汉马融撰。

cháo-yě 《朝野类要》，宋赵升撰。

cháo-yě 《朝野新声太平乐府》，元杨朝英辑。

chéng-zhāi 《诚斋诗集》，宋杨万里撰。

chū-yuè 《初月楼续闻见录》，清吴德旋(1767—1840)著。

chǔ-cí 《楚辞集注》，宋朱熹撰。

chuán-qí 《传奇汇考标目》，清无名氏编。

chuǐ-dōng 《水东日记》，明叶盛(1420—1474)撰。

chūn-qiū 《春秋公羊传》，汉何休学，唐陆德明音义。

chūn-qiū 《春秋左传》，晋杜预注。

chuò-gēng 《辍耕录》，明陶宗仪著

cí-lín 《词林一枝》，明刊本。

cí-lín 《词林逸响》，明许宇编。

cí-lín 《词林摘艳》，明张禄辑，1522。

cí-luán 《词脔》，明刘效祖（1566前后在世）著。

cí-yuán 《词源》，宋张炎(生 1248)著。

cí-qǔ 《词曲史》，王易编著。

cí-lǜ 《词律》，清万树编。

cí-nüè 《词谑》，明李开先(1501—1568)著。

dà-táng 《大唐秦王词话》，明刊本

dà-táng 《大唐西域记》，唐玄奘述。

dà-qīng 《大清高宗纯皇帝圣训》，清官书。

dà-qīng　《大清会典》，清代，1818修。

dān-xián　《单弦牌子曲选集》，民族音乐研究所编，1956。

dào-hé　《道和曲谱》，苏州道和俱乐部编，1922。

dé-yì　《德意志意识形态》，马克思、恩格斯著

dōng-jīng　《东京梦华录》，宋孟元老等著。

dōng-pō　《东坡志林》，宋苏轼撰。

dōng-yà　《东亚乐器考》，日本林谦三著，1263。

dǒng-jiè　《董解元西厢记》，金董解元撰。

dòng-xiāo　《洞箫赋》，汉王褒撰

dòng-zú　《侗族民歌》，贵州人民出版社出版，1961。

dū-chéng　《都城纪胜》，宋耐得翁作。

dú-xǐng　《独醒杂志》，宋曾敏行撰。

dù-qǔ　《度曲须知》，明沈宠绥撰，1639。

dù-yáng　《杜阳杂编》，唐苏鹗撰。

dūn-huáng　《敦煌变文汇录》，周绍良编 1954。

dūn-huáng　《敦煌曲初探》，任二北著。

dūn-huáng　《敦煌曲校录》，任二北校。

ěr-yǎ　《尔雅》，晋郭璞注。

fāng-rú　《芳茹园乐府》，明赵南星(1550—1627)著。

fēng-sú　《风俗通义》，汉应邵撰。

fēng-tǔ　《风土记》，晋周处撰。

fēng-yǎ　《风雅十二诗谱》，宋赵彦肃传谱。

gāo-sēng　《高僧传》，梁慧皎撰。

gē-zhě　《歌者叶记》，唐沈亚之撰。

gōng-chě　《工尺谱浅说》，杨荫浏著，音乐出版社出版，1962。

gǔ-jīn　《古今词话》，清沈雄辑。

gǔ-jīn　《古今风谣》，明杨慎(1488—1559)编。

gǔ-jīn　《古今风谣拾遗》，清史梦兰编。

gǔ-jīn　《古今小说》，明冯梦龙编。

gǔ-jīn　《古今小说四十篇的撰述时代》，殷敦易著。

gǔ-jīn　《古今谚拾遗》，清史梦兰辑。

gǔ-jù　《古剧说汇》，冯沅君著。

gǔ-qín　《古琴曲汇编》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊，1956年音乐出版社出版。

gǔ-qín　《古琴曲选》，中央音乐学院中国音乐研究所编。

gù-qǔ　《顾曲杂言》，明沈德符(1578—1641)著。

gù-qǔ　《顾曲麈谈》，吴梅著，1916。

guān-yú　《关于殷钟的研究》，李纯一著。

guǎn-yuè　《管乐曲集》，杨荫浏、曹安和编，1952年万叶书店出版。

guǎn-zǐ　《管子》春秋战国时人撰。

guǎng-líng　《广陵散》，中央音乐学院

民族音乐研究所丛刊，1958年音乐出版社出版。
guǎng-xī 《广西僮族文学》，近编。
guǎng-yáng 《广阳杂记》，清刘献廷(1648—1695)撰。
guó-yǔ 《国语》，周左丘明撰，晋杜预集解。
guà-zhī 《挂枝儿》，明冯梦龙辑。
hán-fēi 《韩非子》，战国韩非撰。
hóng-wǔ 《洪武正韵》，明宋濂等编。
hóu-qīng 《侯鲭录》，宋赵令畤编。
hòu-hàn 《后汉书》，南朝宋范晔撰。
hòu-shān 《后山诗话》，宋陈师道撰。
hú-jiā 《胡笳十八拍讨论集》，光明日报文学遗产编辑部编，1959年。
huā-dāng 《花当阁丛谈》，明徐复祚(1560—1630)著。
huā-jiān 《花间集》，后蜀赵崇祚编。
huà-fáng 《画舫余谈》，清捧花生撰，1818。
huái-nán 《淮南子》，汉刘安撰。
huáng-cháo 《皇朝礼乐图式》，清代，有1759序。
huì-zhēn 《会真记》，唐元稹撰。
jī-kāng 《嵇康集》，鲁迅辑校，1954年。
jí-chéng 《集成曲谱》，王季烈编，1928。
jí-yì 《集异记》，唐薛用弱撰。
jì-xiào 《纪效新书》，明戚继光(1528—1587)著
jiā-zhú 《夹竹桃顶针千家诗山歌》，明冯梦龙(卒1646)著。
jiǎn-míng 《简明中国通史》，吕振羽著，1955。
jiào-fáng 《教坊记》，唐崔令钦撰。
jié-shí 《碣石调幽兰谱》，南北朝梁丘明传。
jié-gǔ 《羯鼓录》，唐南卓撰。
jiè-yún 《借云馆小唱》，清华文彬(1784—1859)辑。
jīn-tái 《金台残泪记》，清张际亮(1799—1843)作。
jīn-shǐ 《金史》，元脱脱等撰。
jīn-xiàn 《金线池》，元关汉卿作。
jīn-yuè 《今乐考证》，清姚燮(1805—1864)著。
jìn-shū 《晋书》，唐房玄龄等撰。
jīng-běn 《京本通俗小说》，中国古典文学出版社出版。
jīng-jí 《经籍访古志》，日本涩江全善、森立之撰。
jǐng-shì 《警世通言》，明冯梦龙编著。
jǐng-yòu 《景祐乐髓新经》，宋仁宗撰。
jìng-jū 《静居集》，明张羽著。
jiǔ-gōng 《九宫大成南北词宫谱》，清周祥钰等编。
jiù-táng 《旧唐书》，后晋刘昫等撰。
jù-huà 《剧话》，清李调元著，1784初刻。
jù-shuō 《剧说》，清焦循(1763—

1820)作。
kǎo-gǔ　《考古》,(1959年第五期)科学出版社出版。
kǎo-gǔ　《考古图》,宋吕大临撰。
kǎo-gǔ　《考古学基础》，中国科学院考古研究所编。
kǎo-pán　《考槃余事》,明屠隆撰。
kè-zuò　《客座曲话》，明顾启元(1565—1628)著。
kuí-xīn　《癸辛杂志》,南宋周密撰。
kūn-qǔ　《昆曲大全》,怡庵主人编，1925。
lǎo-cán　《老残游记》，清刘鹗著，1906。
lǎo-zǐ　《老子道德经》，汉河上公章句。
lí-yuán　《梨园轶闻》,清许九埜著。
lǐ-jì　《礼记》,汉郑玄注。
lǐ-shì　《李氏丛书》,明李贽(1527—1602)撰。
lǐ-shì　《李氏焚书》,明李贽(1527—1602)撰。
lǐ-wén　《李文饶文集》，唐李德裕撰。
lì-dài　《历代诗余》,清沈辰垣编。
lì-dài　《历代钟鼎彝器款识法帖》,宋薛尚功撰。
lì-wēng　《笠翁偶集》,清李渔(1611—1679)著。
lì-xià　《历下志游》，清师史氏著，有1882自序。
liáng-shū　《梁书》，唐姚思廉(卒637)撰。
liáo-shǐ　《辽史》,元脱脱等撰。
liè-zǐ　《列子》,晋张湛注。
lǐng-nán　《岭南杂记》,清吴震方撰。
lǐng-wài　《岭外代答》，南宋周去非撰。
liú-zhì　《刘智远诸宫调》，宋金间佚名作。
liù-shí　《六十种曲》,明毛晋编。
liù-yī　《六一词》,北宋欧阳修作。
liù-yě　《六也曲谱》,怡庵主人编，1922。
lù-guǐ　《录鬼簿》，元钟嗣成（约1279—1360)著,1330。
lù-shǐ　《路史》,宋罗泌撰。
lǚ-shì　《吕氏春秋》，秦吕不韦门客撰。
lǚ-yuán　《履园丛话》,清钱泳著,有1825序。
lǜ-yī　《菉猗室曲话》，清姚华(1876—1930)著。
lǜ-xué　《律学新说》，《乐律全书》之一种,明朱载堉著,有1584序。
lǜ-lǚ　《律吕精义》，《乐律全书》之一种,明朱载堉著。
lǜ-lǚ　《律吕正义》，清康熙著。
lǜ-lǚ　《律吕正义后编》,清代,有1764序。
luán-jīng　《滦京杂咏》,元杨允孚著。
luò-yang　《洛阳伽蓝记》,北魏杨衒之撰。
lùn-yǔ　《论语》,魏何晏集解。
mǎ-gē　《马哥孛罗游记》，张星烺

译(1936)

mǎ-kē 《马克思、恩格斯文选，两卷集》，莫斯科外国文书籍出版局1955年版

mán-shū 《蛮书》，唐樊绰撰。

máo-shí 《毛诗传笺通释》，清马瑞辰撰。

máo-zé 《毛泽东选集》，1951，1952，1953，1960，1977。

mào-fēng 《鄮峰真隐大曲》，宋史浩编。

méi-ān 《梅庵琴谱》，徐立孙编。

méi-huā 《梅花草堂笔谈》，明张大复(1554—1630)著。

méi-lān 《梅兰芳演出剧本选集》，音乐出版社出版，1959。

mèng-liáng 《梦粱录》，南宋吴自牧撰。

mèng-xī 《梦溪笔谈》，北宋沈括撰。

mèng-zǐ 《孟子》，汉赵岐注。

miáo-zú 《苗族民歌》，中国音乐研究所编，音乐出版社出版，1958。

mín-zú 《民族问题简评》，列宁著，列宁全集俄文第四版。

míng-rú 《明儒学案》，明清间黄宗羲(1610—1695)撰。

míng-shí 《明实录》，明官修。

míng-shǐ 《明史》，清张廷玉(1672—1755)撰。

mò-zǐ 《墨子》，战国墨翟弟子撰。

mò-zǐ 《墨子闲诂》，清孙诒让著。

mù-tiān 《穆天子传》，晋郭璞注。

nà-shū 《纳书楹曲谱》，清叶堂编，1792。

nán-běi 《南北派十三套大曲琵琶新谱》，清李祖棻编，有1895序。

nán-bù 《南部新书》，宋钱易撰。

nán-cí 《南词定律》，清吕士雄等编，1720。

nán-cí 《南词叙录》，明徐渭(1521—1593)撰。

nán-cí 《南词引正》，明魏良辅著，有1547叙。

nán-qí 《南齐书》，梁萧子显撰。

nán-jiǔ 《南九宫谱》，明蒋孝编，有1549序。

nán-jiǔ 《南曲九宫正始》，明徐于室辑，1651。

nán-táng 《南唐书》，宋陆游撰。

nán-shǐ 《南史》，唐李延寿撰。

nán-yīn 《南音三籁》，明凌濛初(1580—1644)撰。

nán-yuè 《南越笔记》，清李调元(1778前后在世)著。

néng-gǎi 《能改斋漫录》，宋吴曾作。

nèi-měng 《内蒙四弦独奏曲》，李郁文编，音乐出版社出版，1957。

ní-shāng 《霓裳续谱》，清王廷绍点订，有1795序。

pán-zhōu 《盘洲乐章》，宋洪适撰。

pàn-wén 《佩文斋书画谱》，清康熙勅撰。

pí-pā 《琵琶赋》，晋傅玄撰。

pí-pā 《琵琶记曲谱》，殷溎深传。

1921。

pí-pā 《琵琶谱》，清华文彬(1784—1859)编，1818刊。

pí-shǐ 《稗史集传》，元徐显撰。

pū-sōng 《蒲松龄集》，清蒲松龄(1640—1715)撰。

pú-song 《蒲松龄的俚曲》，吴钊写，油印本，1964。

qī-xiū 《七修类稿》，明郎瑛撰。

qí-dong 《齐东野语》，宋周密撰。

qián-hàn 《前汉书》，汉班固撰。

qián-táng 《钱塘遗事》，元刘一清撰。

qiē-yùn 《切韵指南》，元刘鉴编，有1336序。

qín-fù 《琴赋》，晋傅玄撰。

qín-shū 《琴书大全》，明蒋克谦辑。

qín-yún 《秦云撷英小谱》，清严长明(1731—1787)著。

qīng-bài 《清稗类钞》，清徐珂编。

qīng-lóu 《青楼集》，元夏庭芝著，1355。

qīng-píng 《清平山堂话本》，明洪楩编。

qīng-róng 《清容居士集》，元袁桷撰。

qīng-xiāng 《青箱杂记》，宋吴处厚撰。

qiū-yí 《秋宜集》，元揭傒斯著。

qǔ-zǎo 《曲藻》，明王世贞(1526—1590)著。

qǔ-bài 《曲稗》，清徐珂编。

qǔ-lǜ 《曲律》，明王骥德著，1625，有1610自序

qǔ-lǜ 《曲律》，明魏良辅著。

qǔ-lùn 《曲论》，明何良俊(1566前后在世)著。

qǔ-lùn 《曲论》，明徐复祚(1560—1630)著。

qǔ-mù 《曲目新编》，清支丰宜编。

qǔ-pǐn 《曲品》，明吕天成著，有1610序

qǔ-wěi 《曲洧旧闻》，宋朱弁撰。

qǔ-yì 《曲艺论丛》，傅惜华著，1954。

qū-yuán 《屈原赋今译》，郭沫若著。

quán-shàng 《全上古三代秦汉魏晋南北朝诗》，民国丁福保辑。

quán-táng 《全唐诗》，清康熙勅编。

quán-táng 《全唐诗中的乐舞资料》，中国舞蹈研究会舞蹈史研究组编，1958。

quán-táng 《全唐文》，清嘉庆勅编。

qnán-zhēn 《全真正韵》，青城山常道观藏本。

rén-jìng 《人境庐诗草》，清黄遵宪(1848—1905)撰。

sān-cái 《三才图会》，明王圻编。

sān-fǔ 《三辅黄图》，汉佚名撰。

sān-gúo 《三国志》，晋陈寿撰。

shān-gē 《山歌》，明冯梦龙编。

shān-hǎi 《山海经》，晋郭璞传。

shān-jū 《山居新语》，元杨瑀著。

shàng-shū 《尚书》，汉孔安国传，唐陆德明音义，唐孔颖达疏。

shàng-shū 《尚书大传》，汉伏胜撰。

shǎo-shù 《少数民族文艺调查资料汇编》，近编，1958。

shǎo-shù　《少数民族史志丛书》，近编，1963。

shén-qí　《神奇秘谱》，明朱权编，1425。

shén-huà　《神话与诗》，闻一多著，闻一多全集选刊之一。

shēng-ān　《升庵外集》，明杨慎(1488—1559)著。

shēng-fù　《笙赋》，晋潘岳撰。

shēng-píng　《升平署档案》，清代。

shèng-shì　《盛世新声》，明人辑。

shí-èr　《十二木卡姆》，音乐出版、民族出版社联合出版，1960。

shí-shàng　《时尚南北雅调万花小曲》，清刊本，1744。

shī-jīng　《诗经》，汉毛亨传，汉郑玄笺。

shǐ-jì　《史记》，汉司马迁撰。

shì-lín　《事林广记》，宋元间陈元靓辑。

shì-míng　《释名》，汉刘熙撰。

shì-shuō　《世说新语》，刘宋刘义庆撰。

shì-wù　《事物纪原》，宋高承辑。

shì-xiǎo　《识小录》，明徐树丕著。

shuǐ-hǔ　《水浒传》，元明间施耐庵著，罗贯中修。

shuō-shū　《说书史话》，陈汝衡编，作家出版社出版，1958。

shuō-wén　《说文解字》，汉许慎撰。

shuō-yuán　《说苑》，汉刘向撰。

sì-jì　《四季五更驻云飞》，明金台鲁氏刊。

sì-xī　《泗溪道情》，清徐大椿(1693—1771)撰。

sì-yǒu　《四友斋丛说》，明何良俊(1566前后在世)著。

sōng-nán　《淞南梦影录》，清黄协埙撰。

sòng-chén　《宋陈淳的禁戏书》，路工作。

sòng-gāo　《宋高僧传》，宋赞宁撰。

sòng-jiāng　《宋姜白石创作歌曲研究》，杨荫浏、阴法鲁合著。

sòng-shū　《宋书》，梁沈约撰。

sòng-shǐ　《宋史》，元脱脱等撰。

sòng-yuán　《宋元话本集》，傅惜华选注。

sòng-yuán　《宋元明讲唱文学》，叶德均著。

sòng-yuán　《宋元南戏百一录》，钱南扬著。

sòng-yuán　《宋元戏曲考》，民国王国维撰，1912。

sòng-yuán　《宋元戏曲史》，民国王国维撰。

sòng-yuán　《宋元戏文本事》，赵景深编著。

sòng-yuán　《宋元戏文辑佚》，钱南扬辑。

sòng-yuán　《宗元学案》，明清间黄宗羲等撰。

sū-nán　《苏南吹打曲》，杨荫浏、曹安和合编，1957。

suí-shū　《隋书》,唐魏徵等撰。
suí-táng　《隋唐燕乐调研究》,日本林谦三著,郭沫若译。
tài-gǔ　《太古传宗》,清汤斯质、顾峻德等传谱,有1722序。
tài-hé　《太和正音谱》,明朱权编,1398。
tài-píng　《太平广记》,宋李昉等撰。
tài-píng　《太平时赛赛驻云飞》,明金台鲁氏刊。
tài-píng　《太平御览》,宋李昉等撰。
tài-píng　《太平乐府》,元杨朝英选辑。
tài-xiá　《太霞新奏》,明冯梦龙编。
tài-zhēn　《太真外传》。
tán-cí　《弹词选》,赵景深编,1939。
tán-qǔ　《谭曲杂劄》,明凌濛初(1580—1644)著。
tán-xīn　《谭鑫培唱腔集》,音乐出版社出版,1962。
tāng-xiǎn　《汤显祖集》,明汤显祖(1550—1616)著。
táng-huì　《唐会要》,宋王溥撰。
táng-liǎng　《唐两京城坊考》,清徐松撰。
táng-què　《唐阙史》.唐高彦休撰。
táng-xì　《唐戏弄》,任半塘著。
táng-yǔ　《唐语林》,宋王谠撰。
táo-ān　《陶庵梦忆》,明张岱作。
tí-xī　《题西厢记咏十二月赛驻云飞》,明金台鲁氏刊。
itān-bǎo　《天宝遗事诸宫调》,元王伯成作。
tiān-tán　《天坛所藏编钟编磬音律之鉴定》,近人刘复著。
tiān-yùn　《天韵社曲谱》,吴曾祺传,抄本,1881。
tián-zhī　《天咫偶闻》,清震钧撰。
tiě-yá　《铁厓乐府注》,元杨维桢(1296—1370)著。
tōng-diǎn　《通典》,唐杜佑撰。
tóng-shān　《童山诗集》,清李调元著,1799。
tōng-zhì　《通志》,宋郑樵撰。
tōng-zhì　《通制条格》,元完颜纳丹等纂。
wàn-lì　《万历野获编》,明沈德符(1578—1642)撰。
wǎn-shǔ　《宛署杂记》,明沈榜著,1593出版。
wèi-shì　《魏氏乐谱》,清魏皓编,有1768序。
wèi-shū　《魏书》,北齐魏收撰。
wěi-tán　《猥谈》,明祝允明撰。
wén-xiàn　《文献通考》,元马端临撰。
wén-xīn　《文心雕龙》,梁刘勰撰。
wǔ-guó　《吾国原始时期音乐试探》,李纯一著,1957。
wǔ-lín　《武林旧事》,宋周密撰。
wǔ-qiān　《五千年来中朝友好关系》张政烺等著。
wú-yuè　《吴越春秋》,汉赵晔撰。
wǔ-zǒng　《五总志》,宋吴炯撰。
xī-hé　《西河词话》,清毛奇龄撰。

xī-hú　《西湖二集》，明周楫撰。

xī-hú　《西湖老人繁胜录》，宋西湖老人撰。

xī-hú　《西湖游览志余》，明田汝成撰，1547成书。

xī-jīng　《西京赋》，汉张衡撰。

xī-jīng　《西京杂记》，汉刘歆撰。

xī-lóu　《西楼乐府》，明王磐（约1521在世）著。

xī-shǐ　《西使记》，元刘郁著，1263。

xí-shàng　《席上腐谈》，宋俞琰著。

xī-yóu　《西游记杂剧》，高步云编，1962。

xī-zàng　《西藏古典歌舞——囊玛》，中国音乐研究所编，音乐出版社出版。

xián-qíng　《闲情偶寄》，清李渔(1611—1679)著。

xián-suǒ　《弦索备考》，清荣斋编，1814手抄本。

xián-suǒ　《弦索辨讹》，明沈宠绥(约卒1645)著。

xián-suǒ　《弦索十三套》，音乐出版社出版，1955。

xiāng-yán　《香研居词麈》，清方成培撰。

xiāo-shuǎng　《萧爽斋乐府》，明金銮(1506前后在世)著。

xiào-tíng　《啸亭杂录》，清昭梿著，有1880年序。

xiào-yú　《啸余谱》，明程明善辑。

xīn-biān　《新编寡妇烈女诗曲》，明金台鲁氏刊。

xīn-chuán　《新传奇品》，清高奕作。

xīn-juān　《新镌千家诗吴歌》，明醉月子辑。

xīn-juān　《新镌雅俗同观挂枝儿》，明醉月子辑。

xīn-qiān　《新锓天下时尚南北徽池雅调》，明熊稔寰辑。

xīn-táng　《新唐书》，宋欧阳修等撰。

xīn-xù　《新序》，汉刘向撰。

xìn-yáng　《信阳出土春秋编钟的音律》，杨荫浏作。

xìn-yáng　《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记》中央音乐学院民族音乐研究所。

xín-yuán　《新元史》，近人柯劭忞撰。

xù-gāo　《续高僧传》，唐道宣撰。

xú-wén　《徐文长评本北西厢记》，元王实甫撰。

xú-wén　《徐文长佚事稿》，明徐渭(1521—1593)著。

xù-wén　《续文献通考》，清代敕编。

xuán-hé　《宣和博古图》，宋王黼撰。

xuān-hé　《宣和奉使高丽图》，宋徐兢撰。

xuān-hé　《宣和遗事》，宋人编。

xūn-yáng　《浔阳诗稿》，清戴全德撰。

xún-zǐ　《荀子》，战国荀况撰。

yǎn-fán　《演繁露》，宋程大昌撰。

yàn-jiǔ　《燕九竹枝词》，清袁启旭著，1693。

yàn-lán　《燕兰小谱》，清吴长元著，有1785序。

yān-nán　《燕南芝庵唱论》,元人著。
yān-tái　《燕台竹枝词》,清何耳编。
yáng-zhōu　《杨州画舫录》,清李斗撰,1793,有1657序。
yǎng-zhuō　《养拙轩笔记》,清沈梓著。
yí-jiān　《夷坚志》,宋洪迈撰。
yī-jiǔ　《1950年春季殷墟发掘报告》,郭宝钧作。
yī-jiǔ　《1953年安阳大司空村发掘报告》,马得志等作。
yì-lǐ　《仪礼》,汉郑玄注。
yì-lǐ　《仪礼经传通解》,宋朱熹撰。
yì-rén　《艺人简史》,新疆毛拉依斯木吐拉1854年作,有汉绎抄本。
yì-tóng　《异同集》,听涛主人编,抄本,1909。
yì-zhōu　《逸周书》,晋孔升注。
yí-zú　《彝族文学史概况稿》,近编,1959。
yīn-huà　《因话录》,宋赵璘撰。
yǒng-lè　《永乐大典》,明成祖命解缙等辑,1403—1408。
yōng-xī　《雍熙乐府》;明郭勋辑。
yōu-xián　《幽闲鼓吹》,唐张固撰。
yóu-yáng　《酉阳杂俎》,唐段成式撰。
yú-chū　《虞初新志》,清张潮编。
yù-gǔ　《玉谷调簧》,明刊本。
yù-hǎi　《玉海》,宋王应璘辑。
yuán-diǎn　《元典章》,元代官修。
yuán-míng　《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,王晓传辑,作家出版社出版,1958。
yuán-qǔ　《元曲家考略》,孙楷第著。
yuán-qǔ　《元曲选》,明臧懋循编。
yuán-qǔ　《元曲选外编》,隋树森编,1958。
yuán-shǐ　《元史》,明宋濂等撰,1369—1370。
yuán-shì　《元氏长庆集》,唐元稹撰。
yuán-zhōng　《袁中郎全集》,明袁宏道(1568—1610)撰。
yuè-fēng　《粤风》,清李调元(1778前后在世)辑解。
yuè-fǔ　《乐府传声》,清徐大椿等,有1744自序。
yuè-fù　《乐府古诗集》,唐吴兢撰。
yuè-fǔ　《乐府诗集》,宋郭茂倩编。
yuè-fǔ　《乐府新编阳春白雪》,元杨朝英辑。
yuè-fǔ　《乐府雅词》,宋曾慥编。
yuè-fǔ　《乐府杂录》,唐段成式撰。
yuè-jì　《乐记》,相传公孙尼作。
yuè-lǜ　《乐律全书》,明朱载堉(1536—1610)著。
yuè-lùn　《乐论》,三国魏阮籍撰。
yuè-nì　《粤逆纪略》,清佚名著。
yuè-ōu　《粤讴》,清招子庸(1820前后在世)撰。
yuè-shì　《阅世编》,清叶梦珠编。
yuè-shū　《乐书》,宋陈旸撰。
yún-xī　《云溪友议》,唐范摅撰。
yún-yān　《云烟过眼》,宋周密撰。

zài-yán 《在延安文艺座谈会上的讲话》，1942，毛泽东著。
zài-yuán 《在园曲志》，明刘廷玑(1676前后在世)撰。
zàng-zú 《藏族简志》，近编。
zhàn-guó 《战国策》，汉高诱注。
zhāng-zhōu 《漳州府志》，清光绪年间刊。
zhèng-bǎn 《郑板桥集》，清郑燮(1693—1765)撰。
zhé-yán 《摭言》，唐王定保撰。
zhōng-guó 《中国古代社会研究》，郭沫若著。
zhōng-guó 《中国古代音乐发掘概述》，蓝玉崧著。
zhōng-guó 《中国古代音乐史》，廖辅叔著。
zhōng-guó 《中国古代音乐史稿》第一分册，李纯一著。
zhōng-guó 《中国古典艺术》，常任侠著，1954。
zhōng-guó 《中国考古小史》，卫聚贤著。
zhōng-guó 《中国日本交通史》，王辑五著。
zhōng-guó 《中国俗文学史》，郑振铎著。
zhōng-guó 《中国通史简编》，范文澜著。
zhōng-guó 《中国文学史》，郑振铎著。
zhōng-guó 《中国文学史》，中国科学院文学研究所编。
zhōng-guó 《中国文学史》，北京大学中文系文学专门化1955级编著。
zhōng-guó 《中国文学研究》，郑振铎著。
zhōng-guó 《中国戏剧史》，周贻白著。
zhōng-guó 《中国戏剧史讲座》，周贻白著。
zhōng-guó 《中国戏剧史长篇》，周贻白著。
zhōng-guó 《中国戏曲研究资料初辑》，欧阳予倩，1954序。
zhōng-guó 《中国音乐史》，近人王光祈著，1934。
zhōng-guó 《中国音乐史》，近人郑觐文著，1924。
zhōng-guó 《中国音乐史纲》，杨荫浏著，1944。
zhōng-guó 《中国音乐小史》，近人许之衡著，1931。
zhōng-guó 《中国音韵学导论》，罗常培著。
zhōng-yuán 《中原音韵》，元周德清编，1324。
zhōng-zhōu 《中州乐府音韵类编》，元卓从之编，1351。
zhōu-lǐ 《周礼》，汉郑玄注。
zhōu-yì 《周易》，魏王弼注。
zhú-shū 《竹书纪年》，梁沈约注。
zhū-wén 《朱文公文集》，宋朱熹撰。
zhuāng-zǐ 《庄子》，战国庄周撰。
zhuì-bái 《缀白裘》，清玩花主人选

zǐ-dì 《子弟书总目》，傅惜华编，1954。

zǐ-táo 《紫桃轩杂缀》，明李日华(1565—1635)著。

zī-xī 《滋溪文藁》，元苏天爵著。

名 词 索 引

ā-dū 阿都想马,854
ā-kǒn 阿口,990
ài-dá 爱达哈喜楞,850
āi-jié 艾捷克,852,853,987
ān-gnó 安国乐,138,161,214
ān-huī 安徽大鼓,831,**837**
ān-huī 安徽琴书,847
ān-shì 安世房中歌,108,
ān-tíng 安廷振,903
bá 钹,138,**164**,989
bā-ài 八爱,850
bā-dà 八大套,990
bā-jiǎo 八角鼓,845
bā-pāi 八拍鼓段,988,989
bā-shí 八十四调,248, 263, 264, 437
bà-wáng 霸王卸甲,1001
bá-xī 跋膝管,372
bā-yì 八义记,959
bā-yīn 八音,41,44,1004
bā-yú 巴渝舞,107,120
bái-jū 白居易,192,200,269,761
bǎi-lǐ 百里奚,78,79
bái-líng 白翎雀,730,732
bái-míng 白明达,245,
bái-pǔ 白朴,635
bái-shā 白沙细乐,727
bǎi-shǒu 摆手舞,850
bái-tù 白兔记,694
bǎi-xì 百戏,**124**,137, 152, 228, 275,301,332,333,339, 350,412,422
bái-xuě 白雪,183
bài-yuè 拜月亭, 642, 695, 697, 698,699
bài-yuè 拜月 702,711
bái-yún 白云鹏,839
bái-zhù 白纻舞,**148**,150
bǎn 板,991,992
bǎn-gǔ 板鼓 992,994
bǎn-hú 板胡 987,992,994
bǎn-qiāng 板腔，板腔体 931, 932, 939
bǎn-shì 板式 944
bāng-hú 梆胡,991
bàng-qiào 蚌壳灯 849
bāng-zī 梆子(乐器) 988, 989,991
bāng-zī 梆子（剧种） 978, 979, 981,982,1022
bǎo-dìng 保定木板大鼓,832
bǎo-jiàn 宝剑记,959
běi-bǎn 北板梅花调,838
bēi-gē 悲歌行,106
běi-gē 北歌,**149**,218
běi-kǒu 北口,833,834,837
bèi-pán 杯槃舞,**148**
běi-qǔ 北曲,588,722,724,902
bèi-sì 倍四,372
běi-xī 北西厢弦索谱, 800, 801, 904

bĕn-dì 本地乱弹,985
bì-lì 筚篥,觱篥 138, 163,236, 374,376
bí-shàn 鞞扇舞 120
bí-wŭ 鞞舞 120,162
biăn-dān 扁担舞 850
biān-qìng 编磬 23,81,156
biàn-wén 变文 192, 203, 204, 205, 206
biān-zhōng 编钟 24,81,85,156
bié-hè 别鹤 184
bó-hăi 渤海琴 372
bó-hăi 渤海乐 422
bō-tóu 拨头,151
bó-yà 伯牙 78
bŭ-cí 卜辞 19,20
bù-píng 不平均律 441
bŭ-shì 卜世臣 946
căi-chá 采茶舞,采茶灯 848,849
căi-fēng 采风 47
cài-shì 蔡氏五曲 184
cài-yán 蔡琰 122
căi-yĕ 采野菜 850
cài-yōng 蔡邕 121
cài-yōu 蔡攸 442,
cài-yuán 蔡元定 433, 441,455,811
cān-jūn 参军戏, 参军 209, 228, 229,231,246, 336, 344
cāng-xiàn 沧县木板大鼓 832
cāng-yang 仓洋嘉错, 仓洋嘉错情歌集 755
cāng-zhōu 沧州歌者 245
cáo-găng 曹纲 242,243
căo-mù 草木子 641
cáo-róu 曹柔 258
cáo-zhí 曹植 212
chà-qŭ 岔曲 761,762,846
chā-shŏu 叉手笛 372
chāi 拆 992
chán-dá 缠达 304, 337, 339, 479, 554
chán-lìng 缠令 304, 307, 320,321, 479,553
chán-yuán 潺湲引 1001
chàng 倡 62,63,64,67,73
chāng-cè 长侧 183
chàng-cí 唱词 467
cháng-gŭ 长鼓舞 850
cháng-hèn 长恨歌 959
cháng-lĭ 常礼 903
chàng-lùn 唱论 739
chāng-qīng 长清 183
cháng-shéng 长生殿 857,959
chàng-zhuàn 唱赚 296, 303, 307, 325, 327,339,443, 479, 554
cháo-shēng 巢笙 367, 368, 369, 370, 442
cháo-xiān 朝鲜 226
chē-dōng 车灯 849
chén-diào 陈调 815,826
chén-pó 陈婆惜 468,469
chén-rŭ 陈汝衡 814,816
chén-ruì 陈瑞生 814
chén-wò 陈卧子 799
chén-yáng 陈旸 444,446,447
chén-yù 陈遇乾 815

chén-zǐ 陈子龙 799
chéng-cháng 程长庚 982
chéng-lián 成连 78
chéng-míng 程明善 589
chéng-xiàng 成相篇 56,73,204
chí 篪 13
chì-bì 赤壁之战 847
chī-kāng 吃糠 702
chó-bù 扯不断 118
chòng-gǔ 铳鼓 373
chōng-mǐ 舂米舞 850
chǔ-cí 楚词 45,62,68
chǔ-fēi 楚妃 184
chǔ-hàn 楚汉 1000
chǔ-hàn 楚汉相争,847
chuān-jù 川剧 979,981
chuàn-líng 串铃 855
chuán-qí 传奇,362,639,857,860,866,902,941,942
chuán-qí 传奇汇考标目 856
chuī-gē 吹歌会 991
chuī-chuī 吹吹腔 986
chuí-qiāng 吹腔,869,
chūn-luó 春锣 994
chún-lǜ 纯律 139,1014,1015
chūn-yīng 春莺啭 245
chún-yú 淳于髡 75
chuò-gēng 辍耕录 737,739
cí-huà 词话 500,546,830
cí-mù 雌木兰 857
cí-pái 词牌 282,283,287,288,291,292,296
cí-qǔ 词曲 467,468
cí-yǐn 词隐先生 697
cū-xì 粗细丝竹锣鼓 995
dǎ-bā 打杷舞 850
dà-bá 大钹 988,991,995
dà-běn 大本曲 847
dà-biàn 大遍 334
dà-bù 大部伎 233
dá-bǔ 达卜 164
dà-chèng 大晟府 389,425
dà-chēng 大晟律 390
dà-chēng 大晟乐,389,405
dā-dàn 鞑靼曲 468
dá-ěr 达尔文 4
dà-fēng 大风移都师解 117
dà-gé 大歌 798
dà-gǔ 大鼓 376,831,832,833,838
dà-guǎn 大管 991
dà-hù 大濩 20,35
dà-liè 打猎 850
dà-luó 大锣、大锣鼓 988,989,994
dà-luó 大锣鼓 989
dà-náo 大铙 988
dà-qǔ 大曲 114 116,118,119,136,144,196,218,219,220,265,266,273,283,288,334,337,350,351,412,416,418,419,761
dà-quán 大全音 441
dà-sháo 大韶 9,35
dà-shū 大书 831,834
dá-sī 达斯祖 796

dà-sī 大司乐，34
dà-sì 大四段 998
dà-suǒ 大瑣呐 988,994
dà-táng 大唐雅乐 246
dǎ-tiáo 打跳 850
dà-tǒng 大筒 987
dǎ-wan 打卍字 118
dà-wǔ 大武 **31** 33,36
dà-xià 大夏 **7** 12,35
dà-xián 大咸 35
dà-yǎ 大雅 47,57
dǎ-yě 打野呵 300
dà-yè 大业长白山谣 198
dà-yì 大一律 441
dà-yuè 大乐署，大乐 **233** 402, **421** 428
dà-zǐ 大子夜歌 147
dài-běi 代北 149
dài-gē 代歌 149
dài-quán 戴全德 755
dài-shàn 戴善夫 471
dài-wǔ 代舞，隶舞 19
dàn-běn 旦本 **550**
dān-bì 丹陛大乐 1006
dān-chí 丹墀秀 640
dān-dàng 单档 816
dān-dāo 单刀 535
dàn-gē 弹歌 5
dàn-gē 但歌，114，
dān-gǔ 担鼓 164
dān-qǔ 但曲 **152**
dān-xián 单弦牌子曲762,763,845,846
dàng 簜 39
dāng-zǐ 铛子 989
dào-diào 道调梁州 245,266
dào-jiā 道家 88,**95** 98,181,182
dāo-láng 刀郎艾捷克，刀郎木卡姆，刀郎热瓦甫 852
dǎo-liàn 捣练 445
dào-qíng 道情 846
dāo-wǔ 刀舞 850
dào-xuān 道宣 212
dé-shòu 德寿宫 413,414
dēng-gé 登歌 401
dí 笛，笛子 **84** 127,374,376,377,855,988,989,991,992,853
dǐ-bǎn 底板 586,885
dí-chuī 笛吹锣鼓 995
dì-huā 地花鼓 849
dí-xì 地戏 986
dì-yāng 地秧歌 849
diǎn-gǔ 点鼓 992
díào 调 427,431,440
diào-qiāng 调腔 861
diào-shì 调式 74,**88** 431
dié-jù 叠句儿 118
dié-wǔ 蝶舞 850
dié-zì 叠字句 118
dīng-dāng 玎珰 988
dìng-bǎn 定板 885
dìng-gé 定格 638
dōng-běi 东北大鼓 831,838
dǒng-liè 董解元西厢记 350,635
dōng-lù 东路梆子 982

dōng-mén 东门行 106
dòng-tíng 洞庭秋思 1000
dōng-wǔ 东武 184
dōng-xī 东西班 412, 419,420,422
dǒng-zhòng 董仲舒 104,134,135, 183
dòng-zú 侗族民歌 798
dòu-bǎi 斗百草 219
dòu-é 窦娥冤 534
dù-bīng 杜彬 257
dú-gǔ 独鼓 988
dú-lù 独漉篇 140
dù-miào 杜妙隆 468
dú-qǔ 读曲歌 142
dū-tǎ 都塔尔 852,853
dù-yòu 杜佑 268
duǎn-cè 短侧 183
dnàn-cháng 断肠词 194
dnǎn-qīng 短清 183
duàn-shàn 段善本211,212,242,244, 245,257,266
duǎn-xiāo 短箫铙歌 113
duān-zhēng 端正好 633
duì-zǐ 对子戏 849
dùn-rén 顿仁 799, 800, 866, 901, 902,903
duó-wǔ 铎舞 120
èr-gū 二姑子 240
èr-hú 二胡 854,987,994
èr-hnáng 二簧,二簧腔979,982,983
èr-mèng 二梦 943
èr-shí 二十八调 434, 437, 438, 440
fǎ-gōng 法宫雅奏 1009
fǎ-gǔ 法鼓段 988,989
fǎ-qǔ 法曲,法曲霓裳羽衣舞220, 221,222,235,283,412,
fān-bù 番部合奏 1006,1007
fàn-cāng 泛沧浪 377
fàn-diào 犯调 192,265,283
fān-gǔ 番鼓 376
fàn-jū 范居中 641
fàn-lóng 泛龙舟 219
fàn-mǎ 贩马记 978
fàn-qiāng 梵腔 211,212
fàn-yīn 梵音 205
fáng-shù 房庶 444,446
fāng-xiǎng 方响 138 163 235, 374, 376
fén-xiāng 焚香记 959
fēi-lōng 飞龙 184
fēng 风 48
féng-mèng 冯梦龙 754, 755,795,946
fēng-yǎ 风雅十二诗谱 383,384
fèng-zhēng 凤笙 371
fǒu 缶 25
fù-bìng 妇病行 106
fù-gǔ 复古派 794,795,869
fú-rán 扶南乐 215
fù-nǚ 妇女舞 850
fú-róng 芙蓉秀 468
fú-shān 福山大鼓 834
fú-wǔ 帗舞 36
fú-wǔ 拂舞 114,148 200
fù-zhuàn 覆赚 326
gàn-jù 赣剧 981
gān-sù 甘肃调 981,982

gān-wǔ　干舞 36
gān-zhou　甘州 117
gàn-chàng　高昌乐 138,214
gāo-cháo　高朝玉 903
gāo-diào　高调凉州 271
gāo-jiàn　高渐离 74
gāo-lí　高丽乐，高丽国伎 138,161,215,256,1006
gāo-míng　高明 695
gāo-qiān　高腔，高腔戏 748, 861, 979,980,981
gāo-shì　高适 200,201
gāo-táng　高唐梦 858
gāo-zé　高则诚 678,700
gāo-zǐ　高子 12
gāo-zǔ　高祖还乡 638
gē-chàng　歌唱 342,412,415,422
gé-gǔ　隔谷歌 141
gé-lǜ　格律，格律派 600, 616, 627,697,698,868,944, 947,948
gē-mài　割麦舞 850
gē-pǔ　阁谱 378
gē-qǔ　歌曲 301,332
gé-tiān　葛天氏 5
gē-tón　歌头 289
gé-wěi　隔尾 560
gē-wǔ　歌舞 273, 274, 275,301, 332,333,334,335,339, 342,347,351,456
gēn-kǎ　根卡 855
gēng-lúo　更锣 994
gōng　宫 427,440
gōng-ān　公安派 794,795
gǒng-chén　拱宸管 372
gōng-chǐ　工尺谱，工尺谱找说 192, 258,1020
gōng-diào　宫调 458,573,575
gōng-gē　工歌 38
gōng-jì　宫伎，公伎 237,238
gōng-jià　宫架 401
gōng-mò　公莫舞 120
gōng-sun　公孙大娘 338
gōng-sūn　公孙尼 390
gōng-xúan　宫悬 248,401
gōn-lán　勾栏 299, 300, 310,313, 343
gǔ　鼓 11,23, 374, 376, 989, 991
gǔ-bān　鼓板 374,376,629
gǔ-chuī　鼓吹，鼓吹乐 109, 110, 128,137,226,227,404, 406,407,408,409,410, 411,419,423,426,446
gǔ-chuī　鼓吹妓女 113
gǔ-chuī　鼓吹署 233,234
gǔ-cí　鼓词 812, 830,831, 834, 837,846
gǔ-dí　鼓笛曲 419
gù-fó　顾佛影 631
gǔ-gē　古歌 797,798
gù-hóng　顾闳中 225
gù-jiān　顾坚 862
gù-jùn　顾峻德 800
gǔ-qín　古琴 137,377
gǔ-shū　鼓书 833

gǔ-tiáo 古条 798
gù-yán 顾炎武 746
gǔ-yuè 鼓乐，鼓乐社 988,989
gǔ-zǐ 骨子 995
gǔ-zǐ 鼓子词，鼓子曲 310, 311, 830,845
gù-zǐ 顾子式 800
guǎn 管 12,13, 902, 988, 989, 991
guān-dí 官笛 372
guān-hàn 关汉卿 459,533,632,635
guān-jì 官伎 238
guǎn-kǒu 管口较正 166,169
guān-rén 官人 234
guàn-suān 贯酸斋 633
guān-suī 关雎 384
guān-yīn 观音奴 468
guàn-yún 贯云石 860
guǎn-zǐ 管子 86
guǎng-líng 广陵散，广陵 121 122, 183,185,184,186
guǎng-xī 广西文场，846
guǎng-xí 广西渔鼓 846
guāng-yù 光裕社 815
guī-jiǎ 龟甲文 16
guì-jù 桂剧 979,981
gǔn-chàng 滚唱 861,869
guō-dà 郭大妮 834,835
guó-fēng 国风 57
guó-jì 国伎 161
guō-miǎn 郭沔 377,378
guō-xīng 郭兴郎近拍 289
guó-yuè 国乐 421
guō-zhuāng 锅庄舞 850
guó-zǐ 国子 35
hǎi-dí 海笛 991
hǎi-qīng 海清拿天鹅，海清，海青 356,734,1009
hǎi-yán 海盐腔，海盐 859, 860 862,865,881,943
hǎi-yáng 海阳大鼓 833
hán-dān 邯郸记 941,942,943
hán-é 韩娥 76,80
hán-fēi 韩非 77,78,98
hàn-gōng 汉宫秋 595
hàn-pí 汉琵琶 131
hán-qī 韩七 903
hàn-shuì 旱税 229
hán-xī 韩熙载夜宴图 225
hǎo-guān 好观音 633
hǎo-lǎo 郝老凤834
hǎo-lì 好力宝 847
hé 龢，和 25,146
hé-běi 河北梆子 982,983
hé-chéng 何承天新律，何承天 139, 165,166
hé-gù 和顾，和扁 413,414
hé-huā 荷花灯 849
hè-huái 贺怀智 236
hé-jiān 河间献王 126
hé-jiān 河间调 832,833,837,838
he-jiān 河间大鼓，河间木板大鼓 832
hé-jǐng 何景明 794
hé-liáng 何良俊 698,860
hé-mǎn 何满子，何满子歌 194,

244,245,271,265
hé-nán 河南曲子,河南坠子,河南梆子846,982
hē-qī 何七 903
hé-tóu 合头 998
hé-wěi 合尾 998
hè-wǔ 鹤舞 850
hé-shēng 和笙 367, 368, 369,370, 442
hé-tuǒ 何妥 247,268
hèng-chuī 横吹,横吹曲,横吹乐111, 112,440
héng-xiāo 横箫 372
hóng-méi 红梅记 959
hóng-shēng 洪升 857,959
hóng-wǔ 洪武正韵 945
hòu-rén 候人歌 10
hón-zhǎo 猴找虱舞 850
hú-béi 湖北大鼓, 湖北小曲 831, 837
hú-bél 湖北小曲 845
hú-béi 湖北渔鼓 846
hú-guǎng 湖广调 982,983
hú-jiā 胡笳十八拍121,122,123, 1000
hú-kǒng 胡箜篌 124
hú-lú 葫芦琴 372,374
hú-lú 葫芦笙, 256,373
hú-nán 湖南渔鼓 846
hú-qín 胡琴 253,730,987,991
hú-gín 胡琴腔 982
hú-qìn 胡琴戏 979,983
hù-shèng 扈圣 272
hǔ-wén 虎纹大石磬 23
hú-xué 湖学 383
huà-bēn 话本 328, 329, 330, 331, 345,500,501,830
huā-bù 花部,花部剧目 978
huā-dēng 花灯,花灯戏849,985,986
huā-gǔ 花鼓调,花鼓837,848,849
huā-gǔ 花鼓舞 850
huā-gùn 花棍,花棍舞 849,850
huā-kǒu 花口 837
huá-wén 华文彬 754,1001
huā-xié 花鞋 850
huái-hé 淮河大鼓 837
huái-nán 淮南子 3
huán-jīng 还京乐 246
huàn-mén 宦门子弟错立身 722
huàn-tóu 换头 58
huàn-shā 浣纱记 865,959
huān-xǐ 欢喜冤家 722
huàn-xī 浣溪沙慢 289
huāng-dà 黄大妮 835
huāng-di 皇帝梨园弟子 235
huáng-fān 黄幡绰 238
huáng-fǔ 皇甫东朝 226
huāng-gǔ 荒鼓板 374
huáng-hǔ 黄鹄曲 142
huáng-lǎo 黄老弹 114
huáng-mén 黄门鼓吹 113
huáng-wǔ 皇舞 36
huáng-zhōng 黄锺一宫, 黄锺律, 黄锺 248,250,259,385,386, 387,388

huáng-zōng 黄宗羲 746
huáng-zūn 黄遵宪 755
huī-bān 徽班 981,983
huí-bù 回部乐技 1006,1007
huì-chāo 慧超 212
huī-diào 徽调 978
huì-jí 汇集板 998
hūn-lǐ 婚礼舞 850
hún-tuō 浑脱解,浑脱 117,265
huǒ-bù 火不思 726,727
hòu-jìn 后金 747
huò-láng 货郎儿,货郎旦杂剧 469,479,480,492,493,495,960
huò-xiǎo 霍小玉传 941
jí-bèi 吉备真备 225
jì-chàng 寄畅园闻歌记 864,866
jí-liǎo 急了解 117
jī-kāng 嵇康 139,173,175,177,178,179,269
jī-qín 嵇琴 371,374,376,377,730
jí-qǔ 集曲 361,712
jì-shēng 寄生脚张罗二恨吴迎且口号二首诗 942
jī-shì 嵇氏四弄 183
jì-xiào 纪效新书 849,987
jí-xìng 即兴集体舞 850
jì-zhá 季札 80
jiā 笳 127,128
jiā-chuī 笳吹 1006,1007
jiǎ-gǔ 甲骨文 22
jiā-jì 家伎 238
jiǎ-yīng 贾应宠 831
jiā-yǔ 家语 78
jiǎn-bǎn 简板 846
jiǎn-chǐ 简尺 847
jiān-gē 间歌 38
jiàn-qì 剑器词,剑器大曲,剑器 199,219,244,265,338
jiàn-wǔ 剑舞,健舞 339,850,224
jiǎn-zǐ 简子 730
jiǎn-zì 减字谱,减字 192,258,283,284
jiāng-duì 江对峰 1000
jiāng-kuí 姜夔 292,293,430
jiǎng-shān 蒋山人 1000
jiǎng-shǐ 讲史书 315
jiāng-xī 江西道情 846
jiǎo 角 127,128
jiǎo-bāng 脚梆 847
jiǎo-dí 角觝 422
jiào-fáng 教坊 233,234,412,413,414,417,418,419,425,440
jiào-fáng 教坊记,267,
jiào-fáng 教坊大乐,教坊乐 375,381
jiǎo-gen 脚跟舞 850
jiào-guǒ 叫果子 303
jiǎo-sè 角色 79
jiào-shēng 叫声 302,303,479
jiāo-sì 郊祀歌 108,126
jiāo-zhòng 焦仲卿妻 123,151
jié 节 114
jiē-zòu 节奏 586

jiě 解 115,118,137,145
jiè 戒 22
jié-gǔ 羯鼓,138,164,
jié-gǔ 羯鼓录 267
jié-shí 碣石篇 200
jiě-yǔ 解语花 468
jiè-yún 借云馆小唱 1001
jìn-jù 晋剧 979
jīn-luán 金銮 755
jīn-suǒ 金锁记 959
jīn-wǔ 巾舞 120 148
jīn-yīng 金莺儿 468
jīn-yuè 今乐 446
jīng-chāi 荆钗记 694
jīng-diào 京调西河 833
jīng-èr 京二簧 982
jìng-fáng 京房,京房六十律 104,127,131,164,135
jīng-hú 京胡 855,987
jīng-jiān 荆坚坚 468
jīng-lù 京剧 979,983
jīng-kè 荆轲 74,75
jīng-qiāng 京腔 861,980,981
jīng-yùn 京韵大鼓 832,834,838 839,845
jiǔ-biàn 九辩 8,9
jiǔ-bù 九部 214,217,218
jiǔ-gē 九歌 8,9,42,52,62,72
jiǔ-jiǔ 九九大庆 1009
jiǔ-kuáng 酒狂 173
jiǔ-sháo 九韶 13
jiǔ-shí 九、十部乐 253
jiǔ-zhāo 九招 8,20
jiǔ-zhuǎn 九转货郎儿 496 498,960
jué-zhé 掘柘急遍 116,117
jūn-róng 钧容直 412, 413, 418, 419,420,422,425
kǎ-lóng 卡龙 728,852
kāng-guó 康国乐 138
kāng-kūn 康昆仑 211,242,245,266
kǎo-gǔ 考古学 443
kē-dan 柯丹邱 694
kōng-hóu 箜篌 127,236,730
kōng-hóu 箜篌瑟,箜篌引 128,128,129
kǒng-miào 孔庙音乐 1008
kǒng-qiān 孔千金 468
kǒng-què 孔雀舞 850
kǒng-sān 孔三传 313
kǒng-shàng 孔尚任 589,590
kǒng-zǐ 孔子 45,47,61,62,74,76,80,81,82,83,88,89,90,91,92,134
kuá-diào 侉调 791
kuài-gǔ 快鼓段 992
kuài-zǐ 筷子舞 850
kuí 夔 10
kuǐ-lěi 傀儡,傀儡戏 328,330,343,40,125,418
kūn-jī 鹍鸡 184
kūn-jù 昆剧 350
kūn-qiāng 昆腔 862,863,865,866
kūn-qǔ 昆曲 296,865,866,886,894,895,896,905,974,978,979,1016,1022
kūn-qǔ 昆曲化 588

kūn-shān 昆山腔 860,862, 864,865
là-cí 蜡辞 6
lā-xián 拉弦乐器 457
lán-líng 兰陵王入阵曲 151
lán-zhōu 兰州鼓子 845
láng-yé 琅邪王 142
láo-gē 劳歌 104
lǎo-liù 老六板 1004
lǎo-shí 老十三旦 981
lāo-xiā 捞虾舞 850
lǎo-zǐ 老子 95,98
lè-cháng 乐昌分镜 640
lè-tíng 乐亭大鼓 831,838
léi-fēng 雷峰塔 974
léi-wén 雷文 257
lěng-bǎn 冷板曲 863
lǐ-bái 李白 200
lì-bù 立部伎 214, 216,217,233
lí-diàn 黎殿臣 757
lǐ-diáo 李调元 754, 813,848,860
lí-diào 黎调 757
lǐ-dōng 李东垣 1000
lǐ-gōng 李宫人 735
lǐ-guǎn 李管儿 242
lǐ-gnì 李龟年 236
lí-huā 梨花大鼓，梨花简 831, 834,838,835
lǐ-jìn 李近楼 999,1000
lǐ-kě 李可及 246
lǐ-mèng 李梦阳 794
lí-qìng 离磬 11
lǐ-qīng 李卿，李卿琵琶引 726
lǐ-qǔ 俚曲 757
lí-sāo 离骚 80
lǐ-shí 李十二娘 338
lǐ-tóng 李童童 468
lǐ-xīn 李心心 468
lǐ-yán 李延年 100, 101,106,108
lǐ-yì 李益 200,761
lǐ-yú 李渔 589,590
lí-yuán 梨园，梨园新院，梨院别教院，233,235,236
lí-yuán 梨园轶闻 981,982
lǐ-yuè 礼乐 33
lǐ-zhì 李贽 746
lǐ-zhī 李芝仪 468
lǐ-zì 李自成 747
lǐ-zǔ 李祖棻 1002
lián-huán 连环记 959
lián-xiāng 连厢词 327,328
liáng-chén 梁辰鱼 865
liáng-dé 梁德绳 814
liáng-huì 梁惠王 82
liáng-yuán 梁园秀 468,469
liáng-zhōu 凉州 266,273
liáng-zhou 梁州慢 1001
liáo-chéng 聊城八角鼓 845
lié-hé 列和 169
lín-chuān 临川派 944
lín-jīng 林经 903
líng 铃 12,23
lǐng 苓 12,13
líng-méng 凌濛初 699,793
líng-rén 伶人 232
líng-zhōu 伶州鸠 42
liú-ān 刘安 136

lù-bǎn　老六板 1004
iú-bǎo　刘宝全 839
liú-cháo　刘朝霞 246
liú-chǔ　流楚 184,185,188
liú-gǎo　刘杲 902
liú-pì　刘辟责买 229,230
liú-po　刘婆惜 468
liú-shí　刘时中 631,633
liù-shēng　六声音阶 42
liù-shí　六十律 104,131,132,164
liù-xián　六弦,六弦琴 257,855
liú-xiàn　刘献廷 793
liú-xiàng　刘向 135
liú-xiào　刘效祖 755
iiú-xié　刘勰 139,189
liù-yáo　六幺,六幺令 273,289
liú-yǔ　刘禹锡 200
liù-yuè　六乐 35,125
liú-zhì　刘志芳 377
liú-zhì　刘智远诸宫调 316, 320, 325
lóng-dí　龙笛 374,376
lóng-lóu　龙楼景 640
lóng-lóu　龙头胡琴 991
lǔ-bǔ　卤簿大乐 1006
lǘ-lǘ　闾阎 735
lǜ-lǚ　律吕 43
lǜ-lǜ　律吕精义 1011
lù-méng　鹿鸣 184
lù-qí　路歧人 300,326
lú-shā　卢沙 373
lú-shēng　芦笙舞 850
lù-shì　陆士珍 815
lù-shuǐ　渌水 184
lǚ-tiān　吕天成 697,698, 856,857 946
lǜ-xuě　律学新说 1010,1015
lǜ-yāo　绿腰 224, 225, 244,266, 271
luàn　乱 33, 61,62,64, 67, 72, 73, 90, 115, 119, 145, 551
luàn-tán　乱弹 861,978,981,982
luàn-tán　乱弹腔, 乱弹土班 981, 985
luó　锣 164,374
luō-luò　啰啰腔 981
luò-shuǐ　洛水悲 858
luò-yáng　洛阳旧乐 161
luò-zǐ　落子 837
mǎ-bān　马般般丑 468,469
mǎ-chūn　马春帆 815
mǎ-diào　马调 815,816
mǎ-gǔ　马骨胡 987
mǎ-hòu　马后乐 376
mǎ-jiàn　马践杨妃 472
mǎ-lù　马鹿舞 850
mǎ-luó　马锣 988,989
mǎ-rú　马如飞 815
mǎ-sān　马三峰 832,833
mǎ-tóu　马头琴 987
mǎ-wěi　马尾胡琴 730
mǎ-xiān　马仙期 235
mǎ-zhì　马致远 595,635
mài-tóu　卖头 911
mài-xiù　麦秀两歧 229, 230 231

màn-cí 慢词 468
màn-diào 慢调 468
màn-gú 慢鼓段 992
mǎn-jiāng 满江红 846
mǎn-lù 满路花捉拍 289
máo-wǔ 旄舞 36
máo-xùn 毛逊 377,378,735,736
mèi 昧 40
méi-gé 梅葛 797
méi-huā 梅花大鼓，梅花调 832,838
měi-lì 美丽 850
mèng-kě 孟轲 12,75
mèng-zǐ 孟子 76,82,93
mì-lǜ 密率 747,1010,1012
mián-jū 绵驹 76
miáo-zú 苗族民歌 798
mín-gē 民歌 470,761
míng-fèng 鸣凤记 959
míng-qiú 鸣球 11
mò-běn 宋本 550
mò-dí 墨翟 93
mò-chóu 莫愁乐 141
mó-hē 摩诃兜勒 109
mò-jiā 墨家 87,93,98
mó-nán 磨难曲 789
mò-shàng 陌上桑 123
mò-ban 木板大鼓 831,832,839
mǔ-dān 牡丹亭，牡丹亭记 857,941,942,943
mù-kǎ 木卡姆 850,851 852,853
mù-lán 木兰花，木兰花慢 284,289
mù-lán 木兰诗 151
mù-pí 木皮散人鼓词 831
mù-yáng 牧羊记 959
ná-é 拿鹅 999,1009
nà-hē 那呵滩 142
nán-bǎn 南板梅花调 838
nán-běi 南北合套 722,723,724
nán-běi 南北派十三套大曲琵琶新谱 1002
nán-běi 南北曲 276，296，350，460,588,638,639,701，791,894,904,905,931，932,939,944,949,978，988
nán-chéng 南城梅花调 838
nán-cí 南词 813,816
nán-kē 南柯记，南柯太守传 941，942,943
nán-kǒn 南口 833,834,837
nán-lù 南路 979
nán-gǔ 南曲 588，641，642,722，724,860,902,943
nán-xī 南西厢 959
nán-xì 南戏 343，346，357，358，361,362,457,460,641，642,693,694,696,721，722,742,865,897
náng-lā 囊拉穹色 854
náng-mǎ 囊玛 850 853,854,855
náo 铙 989,991
náo-gē 铙歌，铙歌乐 111，112，1006,1007,1008
nèi-jiào 内教坊 234

nèi-rén 内人 234
ní-sháng 霓裳 273
ní-sháng 霓裳羽衣曲 219, 221, 223,224,271,335
ní-sháng 霓裳羽衣舞歌 222
nián-gǔ 年鼓 849
niàn-nú 念奴娇 296
niè-tán 聂檀香 468
niú-hóng 牛弘 268
niú-sì 牛四姐 468
nóng-lè 农乐舞 850
nǚ-tán 女弹 960
nǚ-yuè 女乐 83
nǚ-zhuàng 女状元 857
nuó 傩 36
pāi 拍 236
pāi-bǎn 拍板 374,376,995
pāi-shóu 拍手舞 850
pái-xiāo 排箫 127
pái-zhǎng 俳长 1007
pái-zi 牌子曲 845,846
pái-zǐ 牌子小曲 470, 769
pán 槃 121
pán-dài 槃隶 19
péi-xīng 裴兴奴 242,243
pèn-líng 碰铃 995
péng-lái 蓬莱大鼓 833
pí-gǔ 皮鼓舞 850
pí-huáng 皮黄，皮黄腔 748, 979, 983,1017
pí-pá 琵琶 127, 129, 137, 224, 225,242,243,257,376, 416,428,992,994,1015
pí-pá 琵琶谱 356,1001
pí-pá 琵琶词，琵琶记 469 470, 470,499,641,642,695, 696,697,698,699,700, 701
pí-pí 皮皮 852,853
piũo-chàng 嘌唱 303,468,864
piāo-shàng 瓢笙 256,340
píng-hǔ 平湖调 813
píng-jūn 平均律 137, 166, 1010, 1014,1017
pó-luó 婆罗门曲，婆罗门引 219, 223,288
pǔ-ān 普庵咒 1001
pū-hú 扑蝴蝶近 289
pú-sà 菩萨蛮 199,246
pú-sōng 蒲松龄 757
qī-bá 七钹 995
qī-bù 七部乐 214
qì-chuī 骑吹曲 113
qī-gong 七宫 439
qí-gǔ 齐鼓 164
qī-jì 戚继光 849
qí-lù 歧路人 413
qī-shēng 七声音阶 42,44,88
qī-xián 七弦 257
qī-xián 七弦琴 998
qī-xīng 七星，七星管 372,372
qǐ-yù 企喻歌 141
qì-yuè 器乐，器乐合奏 275, 296, 301,322,412,415,418, 422,731
qián-táng 遣唐史 225

qián-suí 遣隋史 225
qián-tóu 前头人 234
qián-yuè 钱乐之 164
qiān-zhong 千锺禄 974
qiāng 枪 82
qiáng-dí 羌笛 127,372
qiāo-qín 錾琴 372,
qiè-dà 怯大鼓 838,839
qiè-diào 怯调西河 833,838
qín 琴 13, 77, 78, 79, 376, 396,458
qín-chāo 琴操 121
qín-fù 琴赋 183
qín-hàn 秦汉乐，秦汉伎 161,219, 162,194,196,197,219, 259
qín-qiāng 秦腔 748,979, 981, 982, 983,1017
qín-qiāng 琴腔 981,982
qín-qīng 秦青 76
qín-shū 琴书 846,847
qín-xiǎo 秦小莲 471
qín-yù 秦玉莲 471
qìng 磬 11,23,81
qīng-chàng 清唱 633
qīng-hǎi 清海赋子 845
qīng-jiǎo 清角 183
qīng-kǒu 清口大鼓 838
qīng-lián 青莲乐府 1003
qìng-lóng 庆隆舞，庆隆乐舞 1006, 1007
qīng-lóu 青楼集 640
qīng-píng 清平乐 235
qīng-qǔ 清曲 633
qīng-shāng 清商乐 **145**, 146, 148,
qīng-shāng 清商调，清商三调 133, 171
qīng-xì 清戏 861,980
qīng-yīn 清音社 373
qīng-yuè 清乐 **146** 253, 256, 374, 1006,1008
qīng-zhǐ 清徵 184
qiū-hóng 秋鸿 377
qiū-jiāng 秋江雁语 1001
qiù-shōu 秋收舞 850
qiū-sī 秋思 184
qiū-xīn 丘心如 814
qiū-xìng 秋兴 594,595
qiū-zī 龟兹曲，龟兹乐 138, 161, 162,214,215,216,256, 419
qū 趋 115,118, 119,137,145
qǔ-dí 曲笛 994
qǔ-lǜ 曲律 589, 793, 860,861, 866,867,868,948
qǔ-pāi 曲牌，曲牌体 197, 288, 291,315,599,600,638, 931,932
qǔ-pò 曲破 337,339,416
qǔ-shì 曲式 283
qǔ-tóu 曲头 762,846
qǔ-wěi 曲尾 762,846
qū-xiáng 曲项琵琶 138, 162, **163**, 257
qū-yuán 屈原 9,45, 52,63,67,72, 74,80

qǔ-zǐ　曲子 192，195，196，197，219，273，275，277，278，279，282，283，290，292，332，845
rè-bā　热巴舞 850
rè-wǎ　热瓦甫 852，853
rèn　任 40
rén-wǔ　人舞 36
rèn-yān　任偃 257
rèn-zhì　任智方的四个女儿 240
rì-běn　日本 225
rù-huà　入话 329
rú-jiā　儒家 88，98，104，137，181，182
ruì-qǔ　瑞曲 382
ruán　阮 257，1015
ruán-jí　阮籍 172
ruǎn-wǔ　软舞 224
ruǎn-xián　阮咸 131，374
ruǎn-yì　阮逸 368，369
ròu-kuǐ　肉傀儡 344
sài-lián　赛帘秀 468
sài-nǎi　赛乃姆 850，852，853
sài-shàng　塞上曲 1003
sān-bǎi　三百六十律 164
sān-fēn　三分损益法 46，85，87
sān-fēn　三分损益律 139，441，458，1012，1014
sān-fen　三分损益十八律 441
sān-gū　三姑子 241
sǎn-qǔ　散曲 466，502，503，509，633，634，635，638，639
sǎn-tào　散套 993
sǎn-wǔ　伞舞 850
sān-xián　三弦 725，902，992，994
sān-xián　三弦胡琴 987
sān-xiān　三仙女 850
sǎn-yuè　散乐 36，40，226，227 228，301，333，339，343，421，422，457，500
sǎn-zhǒng　散种 791
sè　瑟 13，396
shà　煞 554
shā-bā　沙巴依 852
shā-gǒu　杀狗记 695
shā-tǎ　沙塔尔 852，853
shā-wěi　煞尾 554
shān-dong　山东琴书 847
shān-gē　山歌，山歌调 280，470，761，793，794，795
shān-xī　山西梆子 982
shǎn-xī　陕西梆子 982
shàn-zhong　单仲辛 367
shàng-gāo　上高监司 631
shàng-shēng　上声歌 147
shàng-xié　上邪 111
shāng-zhèng　商正叔 471
sháo　韶，勺8，9，90，91，92，125，35
shào-dí　哨笛 376
shào-gē　少歌 62，63，64，67，73
shào-kāng　少康 212
shěn-chǒng　沈宠绥 790，799
shěn-dé　沈德符 698，756，799
shěn-hé　沈和 641
shěn-hé　沈河翘 244

shěn-jìng 沈璟 697, 698, 868,949, 948
shěn-kuā 沈括 430,431,440
shén-qí 神奇秘谱 998
shén-xiān 神仙会 857
shěn-yuǎn 沈远 800,801
shěn-zhòng 沈重 164
shěn-zì 沈自晋 946
shēng 笙 13, 367,374,376,396, 458,988,989,991,992, 994
shēng-chuī 笙吹锣鼓 995
shēng-gē 升歌 401
shēng-wú 声无哀乐论 139,174
shēng-zou 笙奏 38
shí 石 11,82
shì 士 45
shí-bā 十八律 427,441
shí-bù 十部乐 214,217,218,256
shí-bù 十不闲 994
shí-èr 十二安,十二调 404, 405, 439
shí-èr 十二和 246,405
shí-èr 十二律 4, 26, 42 43,44, 88
shí-èr 十二木卡姆 851
shí-fān 十番, 十番鼓 205,991, 993,994
shí-fan 十番锣鼓993, 995, 997, 1017
shī-huì 施惠 695
shī-jīng 诗经 41, 45, 46, 47,48, 57,89
诗经乐谱 1008
shí-jiǔ 十九章 106
shí-jù 时剧 977
shī-juān 师涓 21,78,80
shī-kuàng 师旷 78,186
shí-liù 十六天魔舞 743
shí-liù 十六字令 289
shí-miàn 十面埋伏 1000,1002
shí-qǔ 时曲 761
shǐ-shèng 史盛 257
shī-shǐ 师史氏 834
shí-sì 十四律制 1013
shí-sì 十四弦 372,374,376
shī-wén 师文 78,80
shí-wǔ 十五贯 974
shī-xiāng 师襄 78,80
shī-xù 诗序 900
shí-yàng 十样锦 994
shī-yǐ 师乙 77
shī-yuè 诗乐 382,383
shǐ-zhōng 史忠 902
shì-zǐ 世子 35
shǒu-gǔ 手鼓 852,853
shǒu-juàn 手绢舞 850
shōu-wěi 收尾 560
shū-huì 书会 460
shū-lè 疏勒乐 138,161,214
shù-xiāo 竖箫 372
shuǎ-gǔ 耍曲儿 303
shuāng-dàng 双档 816
shuāng-jiàn 双渐苏卿诸宫调 471
shuāng-qìng 双磬 995
shuāng-yùn 双韵 372,374

shuǐ-diào 水调，水调歌 219，240，271,219
shuǐ-kuǐ 水傀儡 344
shuǐ-mó 水磨腔 588,863
shuǐ-zhǎn 水盏 374
shuō-bái 说白 342
shuō-chàng 说唱 73，137，274，275，301,310,327,328,330，332,335,339,344,350，373,456
shuō-dà 说大书 205
shuò-dí 硕德闾 732
shuō-huà 说话 203，205，310,312，328，
shuō-jīng 说经 315
shuō-shū 说书 56,832
shuō-shū 说书史话 814,816,831
shuō-xiǎo 说小书 205
sǐ-bǎn 死板 936
sī-bīn 斯宾塞尔 4
sì-chuān 四川清音，四川洋琴 845，846,847
sì-dà 四大徽班 983
sì-gū 四姑子 241
sì-hú 四胡 987
sī-mǎ 司马绢 257
sì-mèng 四梦传奇，四梦 860,941，941,942,949
sī-niáng 思娘家 850
sì-píng 四平，四平腔 981
sì-sè 四色 850
sì-shēng 四声猿 858
sì-shí 四时白纻歌 150
sì-xián 四弦舞 850
sì-zhōu 泗州大汶 837
sòng 颂 48,51,81,96
sòng 送 146
sōng-dù 春肤 57
òsng-liù 宋六嫂 468
sòng-rén 宋仁宗 416，429，430，431,437
sòng-tài 宋太宗 416
sòng-yù 宋玉 74
sòng-zàn 颂赞 212
sū-gǔ 苏古杜 727
sū-kūn 苏崑生 590,596
sū-shì 苏轼 296,297
sú-yuè 俗乐 440,1022
sū-zhí 苏祗婆 162,428
sū-zhōng 苏中郎 209
sù-zhōng 诉衷情近 289
suí-gāo 隋高祖 268
suī-jǐng 睢景臣 635,638
suí-jūn 隋军番部大乐 376
sūn-chǔ 孙楚秀 265
sūn-shū 孙叔敖 79
suǒ-nà 锁呐、琐呐 853,981，987，991
suǒ-nà 琐哪腔 981
tā-shí 它石 853
tà-yáo 踏摇娘 209,228,229
tài-cháng 太常寺，太常 233,425
tài-gǔ 太古传宗 800,801
tài-píng 太平管，太平鼓 372，848，849
tài-shān 太山 184

tài-yī　太一 4,257
tán-bù　弹布尔 852,853
tán-chàng　弹唱词话 813
tán-cí　弹词 205，280，326,327，812,813,814,815,816，846,960
tán-cí　弹词选 814
tān-huáng　滩簧 981
tān-pò　摊破 283,284
tán-qiāng　弹腔 983
tán-xì　弹戏 979,983
tāng-luó　汤锣 995
tāng-pī　汤琵琶传 1000
táng-shān　唐山大鼓 831,838
tāng-sī　汤斯质 800
tāng-xiǎn　汤显祖 857,860,**941**
táng-yáo　唐尧 185
tāng-yīng　汤应曾 1000
táng-yuè　唐乐 226
tás-gǔ　鼗鼓 12,23
táo-huá　桃花扇 590
tào-shuì　套数 502,503,553
táo-xūn　陶埙 12
táo-zhēn　陶真，陶贞怀 326，499，813,814
tè-qín　特琴 855
téng-wáng　滕王阁看王信演牡丹亭二首 942
tí-gǔ　提鼓 376
tī-tà　踢踏舞 850
tiān-bǎo　天宝遗事 471
tiān-bǎo　天宝乐 257
tiān-wén　天闻阁琴谱 999
iiān-yùn　天韵社，天韵社曲谱 906，968
tiān-zhú　天竺乐 138,161,216
tiào-pán　跳盘王 850
tiě-guān　铁冠图 975,977
ttě-pī　铁片大鼓 832
tiáo-xiào　调笑令 289
tiào-yuè　跳月 850
tóng-gǔ　铙鼓 373
tóng-gǔ　铜鼓舞 850
tóng-gǔ　同鼓 992,994
tóng-guān　潼关怀古 631
tōu-shēng　偷声 283,284
tú-gē　徒歌 114
tǔ-gǔ　土鼓 11
tuán-shàn　团扇郎 142
tuō-qiāng　托腔 791
tnō-yīn　托音胡琴 992
wǎ-ér　瓦尔喀部乐舞 1006，1007
wǎ-shè　瓦舍 299,371,373
wǎ-shì　瓦市 299,420,443
wǎ-zǐ　瓦子 299，300，310,313，343,379,456
wài-jiāo　外教坊 234
wàn-bǎo　万宝常 247,263
wǎn-gē　挽歌 105
wǎn-zhòn　挽舟者歌 198
wáng-báo　王豹 75,76
wáng-bó　王伯成 471
wáng-chāng　王昌龄 200,201
wāng-dào　汪道昆 857
wǎng-diào　网调 757

wáng-fū 王夫之746
wáng-gèn 王艮746
wáng-héng 王衡858
wáng-jì 王骥德589, 793, 860, 867,946
wáng-kuí 王魁641
wáng-shí 王实甫535,541,801
wáng-shí 王石泉815
wáng-shì 王世贞867
wáng-wéi 王维201
wáng-wù 王屋山225,244
wáng-xiǎo 王小玉834,835,836
wáng-yù 王玉梅468
wáng-zhāo 王昭184
wáng-zhī 王之涣200,201
wáng-zhón 王周士815
wáng-zhuó 王灼444,447,448,449
wèi-chāng 魏长生983
wèi-chéng 渭城201
wèi-diào 为调式262,427,429,430,431,437
wèi-hào 魏皓806
wèi-liáng 魏良辅799, 862, 863,864,865,866,867
wèi-qiáng 卫腔981
wèi-shì 魏氏乐谱806
wèi-shuāng 魏双侯806
wěi-yào 苇籥12
wēi-zǐ 微子184,185
wén-shì 文始126
wēn-xū 文溆僧. 文溆205, 206,207,212
wén-zhōu 温州杂剧357
wén-zhōu 温州鼓词832,838
wò-kōng 卧箜篌128
wū 巫19,20
wǔ 舞,武7, 62, 80, 91,92, 125
wǔ-chūn 舞春796
wǔ-diǎo 舞蹈342,412,415
wǔ-dù 五度相生律1014
wǔ-fèng 伍凤啨903
wú-gē 吴歌141,142
wǔ-hú 五湖游857
wú-jì 吴季札8,80
wú-jiān 吴江派944,946,949
wù-jù 婺剧981
wú-méi 吴梅589,590,600,946
wú-mèng 吴梦飞1002
wú-míng 无名氏856
wū-niáng 巫娘腔98
wǔ-pǔ 舞谱258
wǔ-ruì 五瑞曲382
wú-sān 吴三桂747
wù-tóu 务头 598, 599, 638, 946
wú-wǎn 吴晚卿769
wǔ-wù 舞雩19,36
wǔ-shēng 五声音阶42
wǔ-xián 五弦琵琶138,162,163
wǔ-xián 五弦瑟7
wǔ-yī 五噫歌106
wǔ-xíng 五行125
wǔ-zǐ 伍子胥75
xī-diào 西调983
xī-guā 西瓜舞850

xī-hé 西河大鼓 831, 832, 833, 837, 838, 839
xì-jù 戏剧 137, 228, 229, 232, 274, 275, 301, 327, 342, 343, 345, 346, 350, 351, 353, 356, 358
xī-liáng 西凉乐 138, 161, 162, 214, 215, 216, 253, 256
xī-lóu 西楼记 974
xī-lù 西路梆子 982
xǐ-luó 喜锣 994
xì-mǎ 戏马 422
xì-nòng 戏弄 231
xī-pí 西皮, 西皮调 981, 983
xǐ-qǐ 喜起舞 1006, 1007
xī-qín 西秦腔 981, 983
xī-qín 奚琴 253, 730
xī-qǔ 西曲 141, 761
xì-qǔ 戏曲 325, 332, 335, 353, 360, 373, 456
xì-wén 戏文 275, 357, 360, 640, 903
xī-xiāng 西厢记 457, 541, 801, 959
xī-xiāng 西厢记诸宫调 317, 319, 320, 324, 325
xì-yuè 细乐 374
xià-dí 夏笛 372
xià-jiāng 下江调 861, 981
xià-tíng 夏庭芝 640
xià-yào 夏籥 7, 10
xián-chí 咸池 8
xián-cí 弦词 813, 816
xiān-jī 先基 797
xián-suǒ 弦索, 弦索调 629, 699, 700, 799, 869, 901, 902, 903, 978
xián-táo 弦鼗 726
xiān-zǐ 銛子 989
xián-zǐ 弦子书, 弦子舞 832, 850
xiàng 象, 相 35, 56, 57
xiāng-hé 相和歌 **114**, 132, 136, 143, 144, 145, 148, 194, 196, 197, 200, 219, 256, 259
xiāng-hé 相和大曲, 118, 283
xiāng-hé 相和三调 132
xiāng-jù 湘剧 979, 981, 983
xiāng-huǒ 香火戏 985
xiàng-wǔ 象舞 850
xiāng-yuè 乡乐 226
xiāo 箫 376, 902, 992, 994
xiǎo-bá 小钹 988, 991, 995
xiǎo-bù 小部伎, 小部音声 233, 236
xiǎo-chàng 小唱 303, 468, 790
xiǎo-dāng 小铛铛 991
xiāo-dé 萧德祥 641
xiǎo-diào 小调 195
xiǎo-duàn 小段 831, 834
xiǎo-é 小娥秀 468
xiǎo-fàng 小放牛 849
xiǎo-gē 小歌 67
xiāo-gǔ 箫鼓 149
xiǎo-gū 小孤笛 372
xiǎo-gǔ 小鼓 991
xiāo-guǎn 箫管 372, 374, 376

xiǎo-guǎn 小管 991
xiǎo-lìng 小令 467,468
xiǎo-luó 小锣鼓 989
xiǎo-mài 小麦童谣 106
xiǎo-mán 小蛮舞 244
xiǎo-mù 小木鱼 995
xiǎo-náo 小铙 988,995
xiǎo-qǔ 小曲，小曲子 194，416，467,470 761,793,794，796,986
xiǎo-quán 小全音 441
xiāo-sháo 箫韶 8,10
xiāo-sháo 箫韶部 418
xiǎo-shuō 小说 203，205，315,328，329
xiǎo-sun 小孙屠戏文 722
xiǎo-suǒ 小锁呐 988,991,992,994
xiǎo-tí 小提鼓 374
xiāo-xiāng 潇湘八景 722,723
xiāo-xiāng 潇湘水云 377,378
xiǎo-yǎ 小雅 47,57
xiǎo-yī 小一律 441
xiǎo-yuè 小乐器 374,376
xiǎo-zá 小杂剧 345
xīn-lǜ 新律 165,166
xīn-qì 辛弃疾 290
xīn-shēng 新声曲，新声二十八解 109,117
xīn-yīn 新音阶 88
xīn-yuè 新乐 389
xīng 星 164,988,995
xìng-hūa 杏花天影 293
xīng-nú 兴奴 243
xiōng-nú 匈奴歌 105
xiù-rú 绣襦记 959
xú-dà 徐大椿 629,755
xú-fu 徐复祚 699,867
xǔ-hé 许和子 240
xú-ke 徐珂 814,815,849
xù-shì 叙事歌曲，叙事长歌 796，797,798,799,798
xú-wèi 徐渭 641，700，701,857，858,860,866
xú-yǎn 徐衍 376
xú-yǔ 徐宇 377,735,736
xú-yú 徐于室 946
xú-zhěn 徐眡 695
xú-zhōu 徐州琴书 847
xuán-gōng 旋宫 88
xuán-sī 悬丝傀儡 343
xué-shì 学士 35
xuē-tán 薛谭 76
xūn 埙 12,25,383
xún-kaàng 荀况 67
xún-qīn 寻亲记 959
xún-xù 荀勖，荀勖笛律 164，169，139
yǎ 雅 48,51,57,81,96,125
yá-cí 崖词 327
yǎ-yuè 雅乐 30，44，51,90,126，127,137,233,247,248，249,250,251,262,264，265,268,269,270,271，272,276,380,384,385，386,388,389,391,394，396,397,401,402,403，

405,406,407,425,426,440,442,446,451,455,457,458,742,748,811,1006,1008,1016,1017,1022
yà-zhēng 轧筝 253,371
yán 言 25
yàn 艳 115,118,137,145
yàn-gē 艳歌何尝行 117
yān-hé 烟盒舞 850
yàn-hòu 谳后 214
yàn-lǐ 燕礼 37,38
yǎn-shī 偃师 40
yàn-xuě 燕雪梅 468
yǎn-yào 眼药酸 354
yàn-yuè 燕乐 40, 192, **213**, 214, 220,225,226,234,239,246,252,253,262,265,270,274,375,405,407,408,412,413,417,418,420,421,422,423,424,427,428,429,431,434,437,440,441,446,456,458
yàn-yuè 宴乐,燕乐二十八调213,404,406,421,260
yán-zì 颜自德 754
yáng-cháo 杨潮观 858
yāng-gē 秧歌,秧歌剧 848,986
yáng-guān 阳关,阳关三叠 445, 201, 202
yáng-guān 阳关引 288
yáng-liè 扬烈舞 1006
yáng-liù 杨柳枝 244
yáng-mǎi 杨买奴 468
yáng-nài 杨奈儿 468
yāng-qiāng 秧腔 865
yáng-qín 洋琴 847, 852,853, 854, 855
yáng-shèn 杨慎 725,812,814
yáng-tíng 杨廷果 1001
yáng-wéi 杨维祯 726
yáng-yù 杨玉娥 471
yáng-zhōu 杨州慢, 杨州清曲 293, 845,846
yáng-zuàn 杨缵 377,735
yào 籥 7,12,25,383
yáo-chǎng 尧昶 184
yāo-gǔ 腰鼓 164,848
yáo-lán 摇篮曲 850
yāo-piān 么篇 554
yáo-sì 姚似璋 815
yáo-yù 姚豫章 815
yáo-xī 姚燮 857
yè-ér 叶儿 553
yé-pó 耶婆色鸡 116,117
yì-chéng 翼城琴书 847
yí-diào 移调 192
yì-fēn 一分儿 468
yǐ-gē 倚歌 148
yì-guǎn 义管笙 367
yí-huáng 宜黄县戏神清源师庙记 860,943
yì-kōng 义空 225
yī-qí 伊耆氏 6,11,12
yì-qiāng 弋腔 861,980

yì-rén　艺人简史 851
yì-shù　艺术歌曲 275,332,456
yì-yáng　弋阳，弋阳调，弋阳腔 859,860,862,865,881,978,980,981,982
yí-yuè　夷乐 40
yī-zhī　一枝花 203,204,205
yī-zhōu　伊州大曲 201
yì-zhōu　逸周书 12
yín-fēng　吟风阁 858
yīn-kāng　阴康氏 7
yǐn-lóng　引龙直 419
yīn-lǜ　音律 247,248
yīn-shēng　音声人 233,234
yín-lzì　银字中管 372
yíng-jì　营伎 238
yīng-tí　莺啼序 289
yǐng-xì　影戏 328,330,345
yǒng-jiā　永嘉杂剧 357,897
yǒng-xīng　永新 240
yóu-chēng　尤承恩 238
yóu-chūn　游春 184
yōu-guē　幽闺记 695
yōu-jū　幽居 184
yōu-mèng　优孟 79,343
yóu-pēng-　游棚 299
yōu-rén　优人 232
yǒu-suǒ　有所思 111
yóu-xián　游弦 184
yòu-xuán　右旋 430
yōu-zhān　优旃 124
yōu-zhōu　幽州马客吟 140
yú　敔,竽 12,83,84
yú-diào　俞调 815,816,825
yǔ-diào　羽调绿腰 242
yú-fū　渔夫和蚌 850
yú-gǔ　鱼鼓,渔鼓 730, 814,832,837,846,847
yù-hé　豫和 265
yú-jiā　渔家乐 974
yǔ-lín　雨霖铃 246
yù-lún　郁轮袍 858,1001
yú-pàn　于盼盼 468
yú-sān　余三胜 982
yù-sēng　寓僧舍 635
yú-shēng　竽笙 368,369,370,442
yú-sì　于四姐 468
yú-wǔ　鱼舞 850
yǔ-wǔ　羽舞 36
yú-xīn　于心心 468
yú-xiù　俞秀山 815
yú-yǎn　余琰 726
yù-yào　玉钥匙歌诀 894
yú-yáo-　余姚，余姚腔 862, 859, 860,862
yù-yí　与宜伶罗章二 943
yù-zán　玉簪记 959
yuàn-běn　院本 346, 355, 550,641, 857
yuán-dāng　袁当儿 468
yuán-gōng　元宫词 642
yuān-hong　袁宏道 794
yuán-jìn　袁晋 946
yuán-míng　元明散曲 631
yuán-qǔ　元曲,元曲选 737,1022
yuǎn-shān　远山戏 858

yuān-yāng 鸳鸯拍 993,995
yuán-yuán 圆圆传 982
yuán-zhēn 元稹 192,269,272
yuán-zōng 袁宗道 794
yuè-diào 月调 846
yuè-ér 月儿高 1001
yuè-fǔ 乐府 103，106，107，136，553
yuè-fǔ 乐府传声 629
yuè-fǔ 乐府杂录 241，252，260，267
yuè-jì 乐伎 237,239,240,244
yuè-gōng 乐工 232,239,240,244
yuè-jì 乐记 3,46,77,92
yuè-gǔ 乐鼓 988,989
yuè-hú 粤胡 987
yuè-jù 粤剧 979
yuè-lìng 月令承应 1009,1008,1014
yuè-lǜ 乐律 26，137，385，386，388,391,395,402,403，
yuè-lǜ 乐律全书 1010
yuè-lùn 乐论 92
yuè-rén 乐人 234,244
yuè-shū 乐书要录 225,267
yún-áo 云璈 729
yún-luó 云锣 729，988，989,991，992,995
yún-mén 云门，云门大卷 8,35
yún-nán 云南洋琴 847
yún-sháo 云韶部 412,418
yún-zhāo 云朝霞 265
zá-jù 杂剧 232，274，275,330，333,343,344,345,346，348,349,350,351,352，353,355,356,357,361，412,415,419,422,423，456,457,459,460,502，503,508,509,510,511，512,542,543,546,550，588,633,635,638,641，642,721,722,740,742，857,858,866,897,941，1016
zā-qù 杂曲 761
zá-shǒu 杂手艺 333
zá-wǔ 杂舞 850
zá-xì 杂戏 417
zàn-níng 赞宁 212
zàng-xì 藏戏 985
zào-jǐng 赵景深 760,814
zào-nán 赵南星 755
zào-xiāng 赵湘舟 815
zèng-bǎn 赠板 374,376
zhá-zǐ 札子 374,376
zhāi-biàn 摘遍 334
zhàn-chéng 战城南 111,151
zhàn-gǔ 战鼓 988,989
zhàng-gǔ 杖鼓 374
zhāng-huī 张徽 244,246
zhāng-sān 张三异 812
zhāng-shū 张枢 294
zhǎng-sūn 长孙无忌 268
zhàng-tóu 杖头傀儡 343
zhāng-wén 张文收 263,264
zhāng-wǔ 张五牛 304，307，313，317,471

zhāng-xié 张协状元，张协状元诸宫调 315,317,325
zhāng-xīng 张猩猩 735
zhāng-yan 张炎 292，294，428,430，431,440
zhāng-yǎng 张养浩 631
zhāng-yě 张野狐 236
zhāng-jě 张野塘 799
zhāng-yí 张怡云 468
zhāng-yōn 张攸轩 839
zhāng-yù 张玉莲 468
zhāng-yuè 张越 257
zhēng-zhī 张知白 444,446
zhāng-zī 张镃 860
zhào-gē 棹歌 113
zhào-zhēn 赵真真，赵贞女蔡二郎 471,696
zhāo-zī 招子庸 755
zhè-gū 鹧鸪 372
zhè-jiāng 浙江道情 846
zhe-zhī 柘枝，柘枝舞 117，210，224,335
zhèn-jūn 震钧 831
zhén-yáng 折杨柳 143
zhěn-zhōng 枕中记 942
zhēng 筝，箏 84,371,374，376
zhèng-chàng 正唱南柯，忽闻从龙悼内杨，伤之 943
zhèng-qiáo 郑樵 444,449,450,451
zhèng-shēng 郑声 90,91,108,184
zhèng-tào 正套 993
zhèng-xī 郑喜子 257
zhèng-xiè 郑燮 755
zhèng-xiù 郑秀 729
zhèng-yì 郑译 247,263,428
zhēng-yīn 正音 791
zhèng-zhōng 郑中丞 238
zhī-dù 织布舞 850
zhì-dào 掷倒伎 1007
zhī-diào 之调式 262，427，429，430,431,437
zhǐ-xī 止息 184
zhí-zhǐ 直指玉钥匙门法 894
zhōng 钟 11,12,24,81,82
zhōng-gǔ 中鼓段 992
zhōng-guǎn 中管倍五 372
zhōng-hē 中和韶乐 1005,1008
zhōng-jiān 中间作品 845
zhōng-luó 中锣 994
zhōng-quán 中全音 441
zhōng-sí 锺嗣成 503,641
zhōng-wǎn 盅碗舞 850
zhong-xiù 锺秀之 903,999
zhōng-yí 锺仪 79
zhōng-yuán 中原音韵 589，592，640，886,894,945
zhōng-zī 锺子期 78
zhōu-bāng 周邦彦 295
zhōu-dé 周德清 589,592，594638，640,740
zhōu-dūn 周敦颐 444
zhōu-mù 周穆王 40
zhōu-qīng 周卿 903
zhōu-tán 搊弹家，搊弹词 234,325
zhù 柷，筑 12,84
zhù-chéng 筑城曲 104

zhú-dí 竹笛 373
zhū-gōng 诸宫调296，312—315，321，325—327，332，350,443,460,471
zhū-gōng 诸宫调风月紫云亭471
zhū-guó 诸国乐421
zhū-jǐn 朱锦绣468
zhū-lián 朱簾秀533
zhú-mǎ 竹马灯849
zhū-xī 朱熹444,452,454
zhū-xiāng 朱襄氏7
zhǔ-yīn 主音胡琴992
zhū-yǒu 朱有燉642,857
zhū-yuán 朱元璋745
zhū-zài 朱载堉747,1010,1015
zhú-zhī 竹枝200
zhuàn 赚307,317,321
zhuǎn-cháng 转场舞850
zhuì-bái 缀白裘978,981
zhuì-zǐ 坠子837
zhuó-jín 斲琴图164
zhuō-pāi 捉拍丑奴儿289
zǐ-chāi 紫钗记941
zǐ-dì 子弟书831,838,839
zǐ-gòng 子贡76,77,91
zǐ-liú 紫骝马，紫骝马歌105，112
zǐ-xià 子夏82
zǔ-xiào 祖孝孙263
zuì-chéng 最澄225
zuì-pú 醉菩提974
zuò-bù 坐部伎214，216，217，233,421,428
zuò-chóu 座愁184
zuò-gǔ 坐鼓988,989
zuò-lì 坐、立部伎228,273
zuǒ-xuán 左旋430

后　　记

一、差　　距

研究中国音乐史，是1959年起党交给我的光荣任务。时间已过了十八年了，今天看看自己写成的初稿，愈觉自己能力有限，努力不够，差距甚大，有负党的信任！但年纪老了，行动困难了，思路愈来愈迟钝了，也就只能将很不成熟的初稿，照样交出，留待后来同志们的参考、批评与改正。

当然，随着思想改造的缓慢进展，前一阶段的缺陷，到了后一阶段，自己也往往能发现一些；但前一阶段缺点之发现，正说明后一阶段中未经发现的缺点，不知还有多少。现在觉得，缺点产生的原因有二。首先，是对马列主义、毛泽东思想的学习不够，不能很好掌握，充分运用于决择资料、观察事物、分析问题之中。因之，避免不了，有错误的观点，时时流露出来。其次，是对古代音乐史料，特别是对音乐本身，能够亲自接触的面太窄，而且有时接触了，理解又往往不深不透，以致很多时候苦于不能据以作出可靠的结论，不得不停留在初步设想的阶段。

实际存在的缺陷，可能远比我自己今天所能看出的为多，那就要欢迎同志们帮我来进一步发现了。

二、特殊的矛盾

在音乐艺术上，我国的劳动人民，已经为我们创造了不少优秀的作品。为此，我们觉得，我们有把我国音乐艺术的优秀传统，逐

一介绍出来的责任。我们研究音乐史，有着积极性，这至少也是重要的推动因素之一。我们有着优秀传统，我们是直觉到了，但是应该老实说，我们至今还没有足够的能力，揭示其规律性，提升为理论，帮助人们进入深一层领会的境界。造成这种情形，有其历史原因。在过去封建社会中，掌握音乐艺术的劳动人民，地位低下，他们创造的音乐，也被轻视。劳动人民被剥夺了著书立说之权，不能把自己的作曲经验介绍出来，而能够著书立说的知识分子，又受了统治阶级思想的影响，对音乐不够重视，他们不能向劳动人民虚心学习，把他们的作曲经验一一转述出来。结果是，有作品而无作曲理论，两者之间，形成脱节，使我们——后来的继承者、借鉴者，不得不从头做起，从作品本身，去找出其创作规律来。而我们呢，有了一些音乐知识，就往往不自觉地有些骄傲，忘掉向民间艺人虚心请教，又容易满足于粗枝大叶，停止了深入追求的步子。回想自己一生工作不能做好，也与这类毛病有关。

回想起来，我对西洋音乐虽然还没有学好，但构成我的音乐知识的，却主要是一些西洋作曲理论，而对本国的音乐，则反而了解得十分肤浅。伟大领袖毛主席曾谆谆教导我们："任何运动形式，其内部都包含着本身特殊的矛盾。这种特殊的矛盾，就构成一事物区别于他事物的特殊本质。"毛主席又说："如果不研究矛盾的特殊性，就无从确定一事物不同于他事物的特殊本质，就无从发现事物运动发展的特殊原因，或特殊的根据，也就无从辨别事物，无从区分科学研究的领域。"这些年来，我渐渐觉察到"不研究矛盾的特殊性"，是我分析音乐问题不能深透的重要原因。西洋作曲理论，从他们的实践中间产生出来，经过长期检验，有它一定的科学性，可供我们参考。但参考是好的，依赖是不行的。在用以观察我们自己音乐作品的时候，有时便会有隔膜一层，少些什么东西，不够

应用之感;有时又会感觉思路受到束缚,因而作出片面或错误的结论。比如,节奏可算是一个简单问题吧。我从西洋普通乐学中,学到了四分之四、四分之二等多种节拍形式,也有强拍、弱拍等概念。同时,我也知道,我国音乐中有一板三眼、一板一眼等的板式。在将工尺谱译成线谱或简谱的时候,将一板三眼译成四分之四,将一板一眼译成四分之二,似乎也很合适。我在所写的《工尺谱浅说》中也的确是如此做了。但现在看来,在说明中我把板眼和重拍、轻拍过于密切地联系起来,与我国运用节奏的实际情形有着矛盾,这是不很妥当的。从动机、音型、乐句、主题到曲式、配器,表现风格,何以有时分析西洋乐句,倒觉得还有办法,而面对本国的很多优秀作品反而自觉无用武之地呢?,归根到底,还是由于对音乐中间的矛盾的特殊性研究不够。

有些问题,我们已经初步觉察到了。我们已知道,音乐的表现形式,和语言、生活结合得相当密切;我们已看出,在国内,各地人民,语言、生活之殊异,创造了许多各具特色的丰富、生动的音乐语汇;由于相互间的亲密往来,又起出了一定程度的融合作用。分头创造,互相融合,活生生的运动过程,随着社会实践的发展,永无止息。这是我们在观察本国各地的音乐中所初步形成的概念。作者推想,这一概念,在观察音乐,在国与国间的关系上,应该也能适用。

三、理论的基础是实践

音乐史属于理论,而又有着它自己的特殊性。认识来源于实践。音乐史的研究者,一方面与别的领域内的工作者一样,要下乡下厂,与工农兵相结合,改造自己的世界观,要参加生产斗争、阶级斗争和政治生活,另一方面,又不同于其他领域内的研究者,他又

要特别重视音乐艺术的实践，为其特殊的理论研究充实基础。书本知识固然重要，但前人之言可靠与否，有时还有待于实践的检验与印证。我的另一缺点，就是实践不够，理解不深，太多依赖书本知识。比如，西秦腔结合了其他一些地方音乐，形成多种梆子腔；弋阳腔便于与各地方言相结合，形成多种其他地区的高腔，我虽然是这样说了，但自觉空疏得很。我心里有数，若要能写得结实一些，我应该再化上几年时间，到甘肃、陕西、山西、湖南、四川等地去与当地群众相处一些时间，研究其方言，其音乐美化语言的方法，其特殊的音乐语汇，熟悉其一些梆子戏，才能有更好的发言权，能写得更具体一些，深入一些。毛主席教导我们，说："无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没有法子解决的。"我对有些问题，不能解决，主要还是由于缺少实践。

四、优越条件、幼稚阶段

研究音乐史，今天的条件是好极了。有马列主义、毛泽东思想为向导，使我们端正立场，渐渐接近正确的观点与方法；又有种种物质上的便利。研究音乐史成为专业了，丰富的专业图书馆把重要的音乐书籍汇集在一起了，部分的音乐作品录成了音了，不少乐器和乐队照成像片了，如需进行收集采访，只须提出计划，就会得到支持。

解放前是如何呢？唯心史观束缚着我们，无法摆脱。历史观点，是有阶级性的，我们却完全觉察不出来。我那时所谓新的历史研究方法，直接是从外国老师听来，间接是从那时候的历史研究中心——旧北京大学的论著中得到，两者基本上是一样的货色。这类货色，能诱使我们蔑视自己的优秀传统，形成"言必称希腊"的坏

倾向。同时，音乐被轻视，研究音乐史，有谁支持？只能抽出些业余时间偷偷地去干。思想和物质条件都不利于音乐史的研究。在这样的环境中，产生不出一部差强人意的中国音乐史来，是当然的。

在我国历史上，中国音乐史的研究，开始很迟。郑觐文《中国音乐史》于1929年出版；它不问真伪，摭拾古人之言，杂凑成书，充满复古神秘思想，于本门科学，可以说，是毫无贡献。许之衡《中国音乐小史》于1931年出版；比之郑史，较有条理，但从书本到书本，企图在古人之间，别白是非，从而得出自己的结论，则是不够的，先有《雅乐》，后有《俗乐》等看法，根本不能成立，其带有总结性的"述略"、"概说"等段落，都十分空疏。王光祈《中国音乐史》于1934年出版；用大半部书的篇幅去写一个乐律问题，先是从我国历史中拣取一些管律理论的糟粕，后是津津乐道一个德国教授所作的一次极普通的试验（上册第52页起），目的在让后者来压倒前者；后半部草草讲些有关乐谱、乐队、乐种等问题，对我国发展最高的戏曲音乐非但不能从中看出我国劳动人民在音乐创作上的成就，反而无限抬高"近代西洋音乐家之所为"，把"上自《元曲》《昆曲》，下至《皮簧》《梆子》"我国一切的戏曲音乐（下册第101页），都说得一文不值。这些，都是我们所不能同意的。我的《中国音乐史纲》，脱稿于1944年，出版于1952年。当时我还没有机会接触到马列主义、毛泽东思想；站在资产阶级的立场，囿于唯心史观，又带有崇洋思想，同时，物质条件也非常之差。研究工作，自然错误百出。错误之一，是夸大外来成分，之二，是看不见劳动人民的创造，之三是推崇儒家的音乐观，等等，等等。即使想解决乐律问题，想解决音乐与语言的关系问题等，也都未能解决得好。统治阶级的雅乐虽然是被否定了，但劳动人民创造的音乐却仍被列入统治者及一些封

建文人的名下。中外交流的问题，虽然接触到了，但跟在当时东西学者后面，一提到外来因素，就忘掉了自己的成就。满脑子唯心主义、形而上学，是写不好中国音乐史的。

总之，中国音乐史的研究。解放前二十年，仅有一个非常肤浅的开头。解放以后，虽然有了专业队伍，有了空前优越的条件，但这样一个内容复杂、范围广阔的研究领域，要在这样一个薄弱的基础之上建立起来，还是不容易的。应该虚心承认，我们还是处在十分幼稚的阶段，我们还是小学生；同时，又应该相信，在党的培育之下，进行踏实、刻苦的共同努力，我们是能够把这项研究工作，逐步推向前进的。需要的是加倍努力，应该反对的是丧失信心、消极等待，应该警惕的是骄傲自满，停步倒退。

写一次音乐史，总会感到一些应该解决，而一时难于解决的问题。发现这类问题，就又为自己提出了专题研究的任务，为下一步提高进行准备。在工作时，又时常会感到以前有些同志进行的采访工作，录音工作、听写记谱工作、索引工作等等，都是十分可贵，而考虑自己是否有时也应该适当参加一些这类工作。我自己呢，自觉过去虚縻了不少岁月，主要是由于努力不够，为此而惋惜，而有时兼做一些这类工作，倒觉得很有助于补救音乐史研究工作中粗枝大叶的缺陷，而并不是白费。

时节如流，时不我与；条件优越，任务光荣。让我们在党和华主席的领导之下，以马列主义、毛泽东思想为武器，努力前进吧。

编　者

1977年7月28日